
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07203 464 8







Donald

from

Harry

Feb 19th/05





DER

FÜHRER DURCH DIE OPER

DES THEATERS DER GEGENWART,

TEXT, MUSIK UND SCENE ERLÄUTERND.

VON

OTTO NEITZEL.

I. BAND.

DEUTSCHE OPERN.

DRITTE ABTHEILUNG.



LEIPZIG.
VERLAG VON A. G. LIEBESKIND.
1893.


LIBRARY
JUN 20 1962
UNIVERSITY OF TORONTO



INHALT.







Richard Wagner

wurde am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren und für die philologische Laufbahn bestimmt. Erst als Student genoss er durch Theodor Weinlig eine ernsthafte musikalisch-theoretische Unterweisung, deren Ergebnisse in einer (bei Breitkopf & Härtel erschienenen) Sonate und in der in den letzten Jahren vielfach in deutschen Koncertvereinen aufgeführten C dur-Symphonie erhalten geblieben sind. Seine Anstellung als Chordirigent in Würzburg 1833 liess ihn der Instrumentalkomposition dauernd entsagen, er wandte sich vielmehr auch als schaffender Künstler dem Theater zu, mit welchem er schon durch den Stand seines Stiefvaters, des 1822 verstorbenen Schauspielers Ludwig Geyer, sowie seines damals in Würzburg als Regisseur, Sänger und Schauspieler wirkenden ältern Bruders Albert in Beziehung stand und dem auch seine bisherigen dichterischen Versuche: ein von ihm als Tertianer verfasstes, reichlich mit Mord- und Schauerscenen angefülltes Trauerspiel, ein von ihm später vernichteter Operntext »Die Hochzeit« (1832) galten. In Würzburg entstand seine erste Oper »Die Feen«, die erst nach seinem Tode in München aufgeführt wurde und hier dank der frischen, warmen, wenn auch der Eigenart entbehrenden Musik, dem theatergemässen Text und einer prächtigen Inscenirung mit nachhaltigem Erfolge gegeben wurde. Wie sehr sich Wagner damals noch im Schlepptau eines Bellini und Auber befand, bekannte er in einem Aufsatz »Die deutsche Oper«. Eine zweite Oper »Das Liebesverbot«

oder »die Novize von Palermo« erlebte 1836 am 29. März unter seiner Leitung am Magdeburger Stadttheater, an dem er als Musikdirector angestellt war, eine Aufführung, über deren Mangelhaftigkeit und gänzliche Belanglosigkeit er sich selbst in launiger Weise ausgelassen hat. Seine Verheirathung in Königsberg mit der Schauspielerin Minna Planer im Jahre 1836 war für den Künstler Wagner insofern von Einfluss, als ihn dieser Bund zunächst bei jungen Jahren alle Phasen einer glücklichen Liebe, dann aber bei dem zunehmenden Mangel an Einverständniss die ganze Last eines ehelichen Jochs spüren liess. Ausserdem wurden von diesem Augenblick an alle Lebenssorgen, die der Unverheirathete auf die leichte Achsel nehmen durfte, zu einer doppelt und dreifach fühlbaren Pein, um so mehr, als er es mit der Fürsorge für seine Frau bis zu ihrem 1866 erfolgten Tode, wie jetzt nicht mehr bestritten werden kann, sehr genau genommen hat.

Nachdem er seine Kräfte wieder einmal als Textdichter in einer Operndichtung »Bianca und Giuseppe« oder »die Franzosen vor Nizza« versucht, die von Joh. Friedr. Kittl in Musik gesetzt und 1848 in Prag aufgeführt worden ist, wandte er sich, in seiner Theaterkenntniss wesentlich fortgeschritten und durch das Vorbild der von Paris ausgehenden grossen Oper entflammt, demjenigen Stoffe zu, der seinen Namen mit einem Schlage in den Vordergrund der Oeffentlichkeit drängen sollte: dem »Rienzi«. Mit zwei fertigen Acten schiffte er sich im Frühjahr 1839 von Riga, wo er seit 1837 als Kapellmeister am Stadttheater angestellt war, nach Paris ein, nicht ohne unterwegs durch die Zwischenfälle einer stürmischen Seereise mächtige Anregungen zu einer zweiten Oper, dem »Fliegenden Holländer«, empfangen zu haben.

Weniger glücklich als einst Gluck hatte er in Paris mit Widerwärtigkeiten aller Art, namentlich mit drückendsten

Nahrungssorgen zu kämpfen, und es darf wohl als bündiger Beweis für die Elasticität seines unhemmbaren Künstlerdranges gelten, dass er trotz seines äussern Elends den »Rienzi« beenden, sowie in der unglaublich kurzen Frist von sieben Wochen den »Fliegenden Holländer« schreiben konnte. Dieser Aufenthalt in Paris übte auf Wagner, neben der Stählung seines künstlerischen Charakters unter schwierigen Verhältnissen und neben der Durchtränkung seiner Anschauungen mit dem hochentwickelten Kunstgeschmack der Pariser, auf der andern Seite einen ähnlichen Einfluss aus, wie auf den jungen Martin Luther seine Wallfahrt nach Rom, die aus einem Gläubigen einen Abtrünnigen machte. Wagner erkannte neben dem intensiven dramatischen Leben der grossen Oper auch ihr Scheingepränge, die Hohlheit ihres Pathos, die Aeusserlichkeit ihrer Wirkungen, und seine pflichtschuldige Dankbarkeit gegen den früher von ihm bewunderten Meyerbeer, der dem Menschen wie dem Künstler Wagner mehrmals mit erfolgreichen Empfehlungen den Weg geebnet hatte, konnte ihn nicht abhalten, über dessen Kunstschaffen später rücksichtslos den Stab zu brechen.

Aus Dresden kam für ihn 1842 die frohe Botschaft, die ihn für immer der Unbekanntheit und für längere Jahre der Lebensnoth entreissen sollte: sein »Rienzi« wurde angenommen und am 20. October desselben Jahres mit einem Erfolge aufgeführt, der, durch einen Tichatschek und eine Schröder-Devrient gestützt, ihm ausser einem plötzlich erstrahlenden Ruhmesglanze die Hofkapellmeisterstelle am Theater eintrug. Sein Entzücken über diesen Schicksalsumschwung erhielt die erste Erschütterung durch die Aufnahme, die seinem »Fliegenden Holländer«, die zweite und stärkere durch diejenige, die seinem »Tannhäuser« bei den Erstaufführungen dieser beiden Opern in Dresden am 2. Januar 1843 und am

19. October 1845 bereitet wurde. Namentlich waren es die Klagen über »Melodielosigkeit, betäubende Instrumentirung, Mangel an scenischer Abwechselung«, die das Publikum verlautbaren liess und in die sogar viele seiner nächsten Freunde, seine Frau nicht ausgenommen, einstimmten.

Diese Misserfolge, dann die durch die Veröffentlichung der Partituren wieder anwachsende Schuldenlast und die Gehässigkeiten, mit denen er infolge seiner Rücksichtslosigkeit in der Durchsetzung seiner künstlerischen Ziele von dem überwiegenden Theil der Presse verfolgt wurde, konnten seine Schaffensader nur auf kurze Zwischenräume unterbinden; wir verdanken diesem äusserlich für ihn unerquicklichen Lebensabschnitt dasjenige Werk, das als das reifste seiner ersten Epoche und gleichzeitig als das harmonischste Opernkunstwerk der neuen Zeit anzusehen ist: den »Lohengrin«, den er im März 1848 beendete. Ausserdem entwarf er 1845 den Text zu den »Meistersingern«, die er zuerst als Satyrspiel zur Auslösung der durch den »Tannhäuser« bewirkten Anspannung in Angriff nahm; ferner wählte er von den Stoffen des Barbarossa und Siegfried den letztern und legte dadurch den ersten Grund zur »Nibelungentrilogie«.

Für die Abneigung des Publikums gegen seine beiden letzten Opern, bei deren Abfassung er sich, in bewusstem Gegensatz zum »Rienzi«, nur von tiefstem Ernst und von reinster künstlerischer Wahrhaftigkeit hatte leiten lassen, glaubte er den damaligen Zustand des Theaters wie überhaupt die ganze schädlich bevormundende Tendenz der herrschenden Regierung verantwortlich machen zu sollen. Sein Widerwille gegen die bestehenden Einrichtungen fand seinen schärfsten Ausdruck in seiner Betheiligung am Dresdener Mai-Aufstande 1849. Ist auch dieser Schritt später von ihm als verhängnissvoller Irrthum erkannt worden, so hatte er für ihn doch eine

mehr als zehnjährige Verbannung zur Folge. Trotzdem unterliegt es keinem Zweifel, dass Wagner, ohne diese Abgeschiedenheit, der Tonkunst nicht diejenige Gluth der Ausdruckskraft erringen und dass er sein künstlerisches Princip nicht so folgerichtig hätte durchführen können, wie es ihm im steten Verkehr mit einer anders gestimmten Aussenwelt möglich gewesen wäre; und aus seinem Unglück ist der musikalisch-dramatischen Kunst somit ein ähnlicher Vortheil erwachsen, wie einst der rein musikalischen aus der Taubheit Beethoven's, die dessen herrlichste, gedankentiefste Werke gezeitigt hat.

Nach dem Asyl der politisch Geächteten, nach der Schweiz begab er sich, nicht ohne in Weimar einer »Tannhäuser«-Probe beigewohnt und in ihrem musikalischen Leiter Franz Liszt sein »zweites Ich« kennen gelernt zu haben. Dieser war es, der allen Hindernissen zum Trotz am 22. August 1850 den »Lohengrin« auf der Weimarer Hofbühne zur ersten Aufführung brachte, der für die Erhaltung und Verbreitung des »Fliegenden Holländer« und »Tannhäuser« seinen ganzen Einfluss einsetzte. Er war es ferner, der nebst Frau Julie Ritter in Dresden dem Freunde mit Geldopfern beistand und ihm in seiner Verbannung ein verhältnissmässig ruhiges Schaffen ermöglichte. Dennoch mag es dem Künstler hart genug angekommen sein, dass er den schrittweisen Siegeszug des »Lohengrin« allein aus Berichten verfolgen konnte und das Glück, die Gestalten seiner Phantasie verwirklicht zu sehen, erst in Wien 1860 erfahren durfte.

Der Siegfried-Stoff, dessen Ausarbeitung er zunächst und mit glühender Begeisterung betrieb, wuchs zusehends an Umfang und Bedeutung, die Heldensage wurde in die Göttersage verwoben, das Schicksal des Helden bis in die Wurzeln seines Entstehens verfolgt und mit der weltbewegenden Schuld verknüpft; die »Siegfried«-Dichtung

erweiterte sich zum »Ring des Nibelungen«, der 1853 veröffentlicht wurde. Während die ersten beiden Theile auch musikalisch in schneller Aufeinanderfolge, das »Rheingold« bis Mai 1854, die »Walküre« 1856 vollendet wurden, liessen der »Siegfried« bis 1869, die »Götterdämmerung« bis 1874 auf sich warten. Der Wunsch, vor Beendigung des »Nibelungenringes« ein leichter aufführbares, in sich abgeschlossenes Werk zu schaffen, liess ihn zu dem Tristan-Stoffe greifen, mit dem er sich wie mit dem »Parsifal« seit 1854 beschäftigt hatte. Die Fertigstellung der im Sommer 1857 begonnenen Komposition verzögerte sich durch Krankheit bis August 1859. Daneben trat er auch schriftstellerisch für den von ihm betretenen Weg der Opernreform in seinem Buch »Oper und Drama«, sowie in kleineren Schriften: »Die Kunst und die Revolution«, »Das Kunstwerk der Zukunft« ein.

Noch einmal dünkte ihm das Licht, das ihn von dem Ungemach seiner Verbannung und der drückenden Sorge zu erlösen vermöchte, von Paris auszustrahlen, und am 13. März 1861 belehrte ihn dort das Fiasco seines »Tannhäuser«, dass auch diesmal sein Hoffen getrogen hatte. Eine Lockerung seiner Verbannung trat wenigstens dadurch ein, dass ihm von nun an der Aufenthalt in mehreren deutschen Staaten genehmigt wurde, bis er im März 1862 auch von der Sächsischen Regierung amnestirt wurde. Jetzt versuchte er seiner Geldknappheit durch die Koncertaufführung von Bruchstücken aus seinen Musikdramen aufzuhelfen, was ihm 1863 in Russland trefflich gelang. Als schlechter Wirth, der er stets war, vergeudete er in Wien mit kostspieligen Launen die Erträgnisse der Koncerte, und im Frühjahr 1864 sehen wir ihn auf einer neuen Flucht begriffen, nicht vor der Polizei, sondern vor seinen Gläubigern; unter fremdem Namen findet er sich in Stuttgart so von Mitteln entblösst, dass er nicht einmal sein Mittagessen bezahlen kann.

Und wie einst bei seiner Aufführung des »Rienzi«, so wurde er auch jetzt mit einem Schlage aus allen Widerwärtigkeiten in den Sonnenschein des Schicksals emporgehoben, durch einen Glücksumschwung, der ans Wunderbare grenzt. Wagner hatte die zweite Ausgabe seiner Nibelungen-Dichtung mit einem Vorwort versehen, in dem er alles Heil für die Verwirklichung seiner Pläne von der Grossmuth eines Fürsten erhoffte. Diese Zeilen fielen bei dem jungen Kronprinzen Ludwig von Bayern auf fruchtbaren Boden, und kaum ist er seinem Vater in der Regierung gefolgt, als er auch schon seine Sendboten ausschickt, um dem Künstler dasjenige zu verleihen, was dieser dringend ersehnte: Musse, um seine Werke zu vollenden, und Künstler, um sie aufzuführen.

In München wurden der »Tristan«, das »Rheingold«, die »Walküre«, sowie auch seine einzige komische Oper, die »Meistersinger«, aufgeführt, die er, 1845 entworfen, 1861—62 in der Dichtung, 1866—68 in Triebschen bei Luzern in der Komposition beendete. Hier war es, wo er vor seinen Neidern, die ihm seine Erhöhung und nicht zum wenigsten seine schroffe Art zugezogen, eine Zuflucht und an der Hand seiner ihm geistig ebenbürtigen Gattin Cosima, einer in erster Ehe mit Hans von Bülow verheiratheten Tochter Liszt's, ein behagliches Heim fand. Die Gunst des Königs blieb ihm übrigens auch ferner gewahrt, und ohne das Ansehen, mit dem die Münchener Aufführungen seinen Namen umgaben, wäre sicher eine der gewaltigsten Unternehmungen, die je ein Künstler ersonnen, nicht zu so schnellem und glücklichem Ende gelangt.

Je mehr nämlich die Komposition seines »Nibelungenringes« ihrem Ende zuneigte, desto schärfer erkannte Wagner die Unzulänglichkeit der bestehenden Theatereinrichtungen, auch die Ungunst der durchschnittlichen

Zuhörerschaften für eine richtige Würdigung seines Kunstwerks. Und so erwuchs der Plan in ihm, ein Theater fernab von dem grossstädtischen Getriebe zu errichten, ohne die abgrenzenden Ränge und Logen, mit einem verdeckten Orchester, das genügend abgedämpft sein müsste, um die unmittelbare Uebermittelung des gesungenen Worts an den Zuschauer nicht zu hindern, ein Theater mit den neuesten Errungenschaften der Maschinentechnik ausgestattet, eine Stätte für Künstler, die begeisterungsvoll seine Absichten erfassten, für Zuschauer, die sich willfährig von jenen begeistern liessen.

Durch Koncertreisen, durch die Gründung von Patronatsvereinen, für die der verstorbene Klaviervirtuose Karl Tausig eifrig warb, durch eine grossherzige Spende König Ludwigs II. kamen 1876 die Aufführungen in dem eigens erbauten Festspielhaus in Bayreuth, woselbst Wagner seit 1872 seinen dauernden Wohnsitz genommen hatte, zu Stande.

Doch auch jetzt noch regte sich in ihm ungemindert der künstlerische Schaffensmuth, der in dem 1877 in der Dichtung, 1882 in der Komposition beendeten »Parsifal« seinen letzten Ausdruck fand. Er erlebte noch die Freude, das »Bühnenweihfestspiel« im Sommer 1882 dargestellt zu sehen, um am 13. Februar 1883 sein an peinvollen Entbehrungen, wie an berauschenden Glücksfällen reiches Leben zu beschliessen.

Wenn Stärke und Reichthum der Empfindungen, wenn Kenntniss der Menschen und des menschlichen Herzens für den schaffenden dramatischen Künstler das werthvollste Rüstzeug bilden, so lässt sich kaum ein Lebensgang denken, der eine solche Ausstattung und Vorbildung des Künstlers in gleichem Maasse hätte bewerkstelligen können; der Schicksalswechsel, der den grossen Weber zeitlebens verfolgte, wiederholte sich in verschärftem Maasse bei Wagner, und es darf nicht geleugnet werden,

dass, was beide Künstler an Lebensfreuden einbüssten, sie an Schaffenslust gewannen, dass der Strom ihres leidenschaftlichen Empfindens, der vor den Dämmen des Geschicks Halt machen musste, im Kunstschaffen einen Ausweg fand. Doch während Weber mitten in seiner Mannesblüthe dahingerafft wurde, gestattete ein günstigeres Geschick seinem Bewunderer Wagner, seine künstlerische Individualität bis zur letztmöglichen Vollendung zu entwickeln und seine Sendung zu erfüllen.

Beethoven allein lässt sich auf dem Gebiete der Musik, auf dem der dramatischen Niemand mit Wagner in Bezug auf die Stetigkeit und den harmonischen Abschluss seiner Entwickelung vergleichen. Eine eigengeartete Anlage liess den dichterischen Hang bei Wagner mit dem musikalischen gleichen Schritt halten, und was bei Lortzing in bescheidnerm Grade und vorwiegend auf dem komischen Gebiet eingetroffen war, das wiederholte sich hier bei Wagner in ungleich grossartigerm Maassstabe. Aber mit dieser Doppelbegabung hatte Wagner den feurigen Strebegeist zum Führer auf dem Lebenswege erhalten, der ihn rastlos von einer Stufe zur höhern klimmen liess und ihn nie in Selbstgenügsamkeit einlullte. Seine Individualität stets weiter zu nähren, und die also genährte in künstlerischem Schaffen zu bethätigen, das war seine durch alle Schicksalsschläge siegreich durchgeführte Lebensaufgabe, deren einzelne Merkzeichen seine Opern bilden, jede eine kleine Welt für sich, jede von einem eigenthümlichen Stil durchdrungen, der sich bis auf die Intervallenfolgen in der melodischen Führung, die Instrumentirung ausprägt, jede gegen die frühere ein Fortschritt, alle zusammen eine Kette künstlerischen Strebens bildend, so straff und kernig gegliedert wie fest in sich geschlossen.





1.

Rienzi*),
der letzte der Tribunen.

Grosse tragische Oper in fünf Acten.

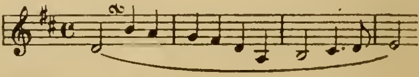
(Nach Bulwer's gleichnamigem Roman.)

PERSONEN.

Cola Rienzi, päpstlicher Notar	. . . .	*Tenor.*
Irene, seine Schwester	. . . .	*Sopran.*
Steffano Colonna, Haupt der Familie Colonna		*Bass.*
Adriano, sein Sohn	. . . .	*Sopran.*
Paolo Orsini, Haupt der Familie Orsini	. .	*Baryton.*
Raimondo, päpstlicher Legat	. . . .	*Bass.*
Baroncelli,	römische Bürger . .	*Tenor.*
Cecco del Vecchio,	römische Bürger . .	*Bass.*
Ein Friedensbote	. . . .	*Sopran.*

Rom, um die Mitte des 14. Jahrhunderts.

Ouverture. *Die in der Sonatenform gearbeitete Ouverture bildet ein glänzendes Orchesterstück. Sie beginnt mit dem Trompetenton, der in der Oper das Signal zur Befreiung Roms giebt, bringt dann Rienzi's Gebet:*



nebst dem sonst nicht verwandten Motiv kühner Thatkraft:



und stützt sich weiter auf die Finales des I. und II. Aufzugs, sowie auf den Schlachthymnus: »Santo spirito«.

I. Aufzug, I. Auftritt. Eins der bezeichnendsten Bilder aus den Zeiten der patricischen Gräuelherrschaft, welche das einst so mächtige

---

*) Berlin, A. Fürstner.

Rom um die Mitte des 14. Jahrhunderts zu einer Stätte der Recht- und Zuchtlosigkeit erniedrigte, entrollt sich im Anfang der Oper vor unsern Augen. Paolo Orsini, das Haupt einer der angesehensten Familien Roms, hat kaum ein Gelüst für Irene, die schöne Schwester des päpstlichen Notars Cola Rienzi, in sich entbrennen gespürt, als er schon beschliesst, sich ihrer mit Hülfe seiner Anhänger und Waffenknechte zur Nachtzeit zu bemächtigen. Sein Unstern schickt ihm seinen grimmigsten Widersacher, den greisen, doch noch rüstigen Steffano, das Haupt der den Orsinis an Macht überlegenen Familie Colonna, auf den Hals, gleich darauf durchbricht dessen Sohn Adriano die Schaaren der Orsini, aus deren gefährlicher Umklammerung er todesmuthig Irenen befreit. Der immer weiter tobende Streit lockt das Volk herbei, das, von beiden Parteien geknechtet und misshandelt, sich an beiden zu rächen die Gelegenheit ergreifen will. Nicht Raimondo's, des päpstlichen Legaten, Erscheinen, der den nach Avignon entwichenen Papst in Rom ersetzt, vermag die Flamme des Streits zu dämpfen. Da tritt Rienzi auf und sofort lässt das Volk die zum Aufruhr schon erhobenen Hände wieder sinken. Die Kampfespause nutzt er aus, um Donnerworte gegen das banditenhafte Gebahren der Nobili zu schleudern, die ihm mit rohen Bespöttelungen seiner »schön studirten Rede« heimzahlen und sich mit der Verabredung entfernen, den begonnen Strauss vor den Thoren auszufechten.

1. Introduction. Allegro animato.

Maestoso.

Allegro.

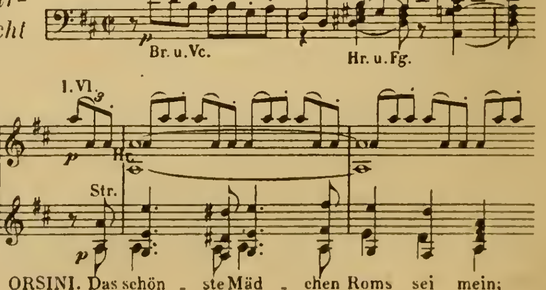
E. L. Bulwer giebt in seinem Roman folgende Beschreibung der Persönlichkeit des Helden am Anfange seiner staatsmännischen Laufbahn (I. Buch, V. Kap.): »Dichtes und braunes Haar, dessen unter den Römern ungewöhnliche Farbe seiner Abstammung von dem deutschen Kaiser zugeschrieben wurde, fiel in grossen Locken auf eine hohe und gewölbte Stirn; und selbst die zusammengezogenen Augenbrauen konnten das Zeugniss überlegener Geisteskräfte nicht vermindern, welches in

der Entfernung zwischen den Augenbrauen sich aussprach, in die die alten griechischen Bildhauer auf so geschickte Weise den Ausdruck der stillen gebieterischen Thatkraft und Autorität zu legen wussten. . . Das feste, hervortretende Kinn, die Adlernase, die etwas eingefallenen Wangen . . . hätten einem Maler zum Modell zu einem jungen Brutus dienen können...«

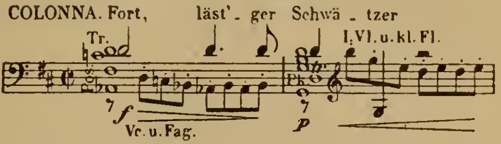
Moderato e maestoso.

Rienzi bleibt allein mit Raimondo, den Bürgern Baroncelli und Cecco del Vecchio und der Schaar des Volks zurück. Mit feuriger Beredsamkeit hat er ihnen oft das entschwundene grosse und freie Rom geschildert, sie blicken zu ihm mit der vertrauenden Erwartung empor, dass er die Gewalt der Patricier brechen, das neue goldene Zeitalter wieder heranführen werde. Da die anwesenden Vertreter der Kirche und des Volks in ihn drängen, will er die bevorstehende Abwesenheit der Patricier aus der Stadt benutzen, um den entscheidenden Schlag zu wagen. Er ermahnt Alle noch zum letzten Mal zur Ruhe. »Doch hört ihr der Trompete Ruf In langgehalt'nem Klang ertönen, Dann wachet auf, eilt all' herbei, Freiheit verkünd' ich Roma's Söhnen!«

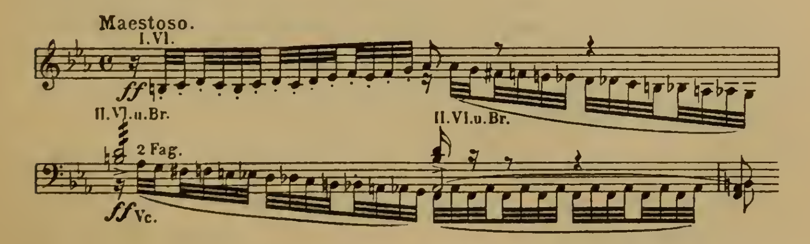
Da die Introduction für die künstlerische Entwickelung Wagner's nicht wenig bezeichnend ist und die Einflüsse, unter denen sein Talent erwuchs, unzweideutig hervortreten lässt; so möge sie hier eine eingehende Analyse finden. Über die charakteristische Bedeutung und Schärfe seiner Motive wird man im Allgemeinen verwundert sein dürfen. Regt sich nicht im ersten: die Siegeszuversicht des übermüthigen Patriciers, frohlockt in dem Zierwerk der Violinen:



nicht die »Erwartung künftiger Freuden?« Irenens Hülferuf, von ausgehaltenen Ob., Cl., tremolirenden Vl. gestützt, tönt grell dazwischen. Die Streitscene wird in Trompetenfanfaren und schnellen Geigenläufen lebendig ausgemalt. Mit dem Zulauf des Volks und seiner wachsenden Erbitterung gerathen hohe Geigen in zunehmende Bewegung, welche durch die lang ausgehaltenen Accorde (Pos., tiefe Tr.) bei Raimondo's Eintritt unterbrochen wird. Dass diese Accorde auch bei Colonna's Spott über den Kirchenfürsten:
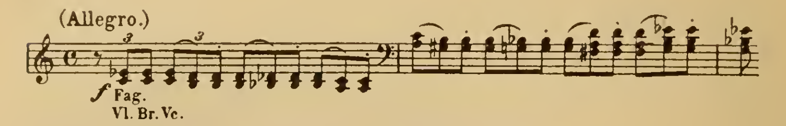


beibehalten werden, verleiht dieser Stelle etwas Schauriges und bereitet den Unmuthsausbruch der Menge über Colonna's Lästerung vor. Eine plötzliche Wendung des D-dur über B-dur nach Es-dur kündigt Rienzi's Ankunft an, dessen Worte, von keiner Orchesterfülle erdrückt, von keinem melodischen Reiz umspielt, durch die Benutzung des dramatischen Recitativs zu einem um so einschneidendern Nachdruck gelangen. In dem folgenden Spottchor der Patricier murren in den Mittelstimmen zahlreiche Triller den verhaltenen Ingrimm deutlich genug empor. Zwar hat noch nicht jede Person ihr Leitmotiv, ohne welches sonst Adriano und Rienzi gewiss nicht erschienen wären. Dennoch treten leitmotivische Bildungen zu Tage, so gleich nach Rienzi's Ankunft, als er die Leiter am Fenster zum Schlafgemach Irenens und damit die Schandthat der Patricier gewahrt:
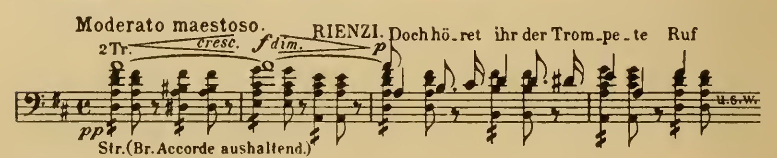


Es ist ein Motiv des Abscheus gegen die Ruchlosigkeit, das in seiner letzten Hälfte sogleich vor seinen Worten: »Banditen,

sagt mir, giebt es noch Römer?« wiederkehrt und das in der Oper noch mehrmals erscheint; etwas gemildert tritt die gleiche Gefühlsstimmung nach dem Abzug der Patricier, sobald Volk und Legat in Rienzi drängen, in dem Unmuthsmotiv zu Tage:



Dass Wagner die Introduction nicht ohne einen abgeschlossenen, in grosser Steigerung aufgebauten Ensemblesatz beendete, war für den Lehnsmann der »grossen Oper«, der er damals noch war, selbstverständlich. Der ganze Satz athmet eine gewitterschwüle Stimmung, von seiner unzweifelhaften äusseren Wirkung nicht zu sprechen; sein Hauptmotiv, die pulsirenden, dann wie lauschend pausirenden Accorde mit dem durchdringenden, langsam an- und abschwellenden Trompetenton, der die baldige Befreiung andeuten soll, sowie Rienzi's Gesang:



ist trotz einiger Banalität schwungvoll und kernig.

Die Gesangsdeklamation, welche sich leider zu oft in das seichte Fahrwasser des eintönigen französischen Opernrecitativs verliert und auch in Rienzi's Rede von Nachlässigkeiten gegen die sinngemässe Betonung nicht freizusprechen ist, nimmt wenigstens bei hervortretenden Textanlässen an Gewicht und Bedeutung zu.

Nach der etwas stürmischen, ereignissreichen Exposition nimmt der Rest des ersten Aufzugs einen ruhigeren Verlauf.

II. Auftritt. 2. Terzett. Noch findet Rienzi bei seiner Schwester den jungen Patricier, der sie befreit hat. Nicht drängt es diesen, an

den Raufereien seiner Standesgenossen Theil zu nehmen, er ist »der Erste, das Gesetz getreu zu üben und zu schirmen«, und gerade desswegen würde er alle Macht gern in des gerechten Rienzi Hand vereinigt sehen, wenn dies ohne die strenge Bestrafung der patricischen Gesetzesverächter, mit denen er durch die Bande des Bluts verbunden ist, möglich wäre. Doch war es nicht ein Colonna, der einst Rienzi's jungen Bruder »aus rohem Missverstand« erschlug? soll Rienzi diese Schandthat unvergolten lassen? hat er damals nicht den verhängnissvollen Schwur geleistet?*)

Blutrachemotiv.

RIENZI. Weh' dem, der mir ver-wandtes Blut ver-gos-sen hat!

Lento. 2 Tr. 2 Hr.
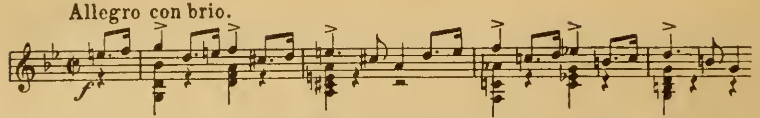
Des hochherzigen Adriano leicht entzündliche Phantasie lässt ihn aus Schaam über diese Unthat den Wunsch hegen, die Sünden seiner Familie gut zu machen: er will Rienzi angehören, will ein Römer sein.

Sobald Rienzi der Ermordung seines Bruders Erwähnung thut, erscheint das oben mitgetheilte Abscheu-Motiv. Diese Stelle bildet wie den dramatischen, so auch den musikalischen Knotenpunkt des Terzetts, das bis dahin nur eine den einzelnen Gedanken des Textes angepasste Aufeinanderfolge von kleinern Bildungen enthält und sich von hier aus zu einem kräftigen, heroisch gehaltenen, wenn auch nicht sehr wählerischen Ensemble im Spohr-Weber'schen Stil mit reichlichen Figurationen und Nachahmungen wendet. Dasselbe muss sich leider überall eine Kürzung (Allo. con brio, von Tact 12 auf T. 63) gefallen lassen, die doch nur bei absoluter gesangstechnischer Unfähigkeit der Sänger zu entschuldigen

---

*) Auch bei Bulwer kehrt diese Wendung, wenngleich in etwas andern Sinne, mehrmals wieder: »Gesegnet bist du, der du nicht das Blut eines Verwandten zu rächen hast!«

*wäre.**) *Eine auf diese Weise unterdrückte energische und eigenartige Stelle:*



darf als die Urgestalt des Lichtsmotivs im »Tristan« (II. Act) und zwar in dessen thatenlustiger Abschattirung gelten. Im Übrigen hält sich das ganze Terzett vollkommen im Zauberkreise der »grossen Oper«.

Mit einem bedeutsamen Motiv, das gegenüber dem frischen Thatendrange Rienzi's und der ihn zur Stunde noch erfüllenden Versöhnlichkeit etwas zu verhängnissvoll gerathen ist:

Maestoso. Pos. Hr. Fag. Vl. Br.

begiebt sich Rienzi an die Bewerkstelligung seines grossen Unternehmens. Der voraussehende Adriano vermag Irenens frohen Stolz über ihres Bruders Befreiungsthat nicht zu theilen; doch nicht ihr Hoffnungsglück knüpft den Edelmüthigen an ihr Schicksal: »es komme Nacht und Tod, und dein bin ich für ewig!«**)

---

*) Wie wenig der Komponist selbst im reifsten Alter die Kürzungen in seinen ersten Opern guthiess, beweist eine Anmerkung in seinen Gesammelten Schriften und Dichtungen 1887, I. Bd. S. 3, in welcher er den Abdruck des »Rienzi«-Textes mit dem Wunsch begründet, dem Leser durch die Mittheilung der vollständigen Dichtung die Ungereimtheit der verkürzten vor Augen zu führen: »Ausserdem ersehe ich in der Vorführung dieses Opernbuches nach seiner vollständigen Fassung auch ein Mittel zur Berichtigung des Urtheiles Derjenigen, welche die Oper nur in der bei ihren jetzigen Aufführungen auf dem Theater beliebten Verstümmelung kennen, und daher über die hierdurch plump gehäuften, grotesken Effekte erschrecken«. Bezeichnend ist auch eine Stelle aus seiner am 14. Januar 1873 im Dresdener Wagnerverein gehaltenen Rede (mitgetheilt in den Dresd. Nachr. 1891 Nr. 260): ». . der arme Rienzi, der jetzt dann und wann als gerupfte Henne vorgeführt wird«.

**) Mehr ausgeführt wird dieser Gedanke im Roman in Adriano's Absagebrief an Irene (V. Buch, IV. Kap.): »Solltest du keine Freunde, keine Verwandte mehr haben und allein in der Welt dastehn, dann kann ich dich, ohne meine Ehre zu beflecken, . . . als die Meinige zurückverlangen«.

Nach den in einem dramatischen Recitativ alten Schlages abgethanen Erörterungen ist ein kleiner lieblicher im Spohrschen Geist empfundener Duettsatz ganz dem Liebesglück gewidmet. Auch dies Duettino wird gewöhnlich durch einen Sprung, Allo. con moto, Tact 29—55, in seiner Formabrundung geschädigt.

III. Auftritt. 3. Duett. 4. Finale.

Aus ihrer stummen, von lang ausgesponnenem Nachspiel begleiteten Umarmung schreckt sie der vielsagende Ton der Trompete empor, — eine ausserordentlich packende, geschickt vorbereitete Wirkung, die für die Theaterkenntniss des jungen Wagner bezeichnend ist.*)

IV. Auftritt. Allo. con fuoco. Andante maestoso. Allegro con fuoco. Maestoso.

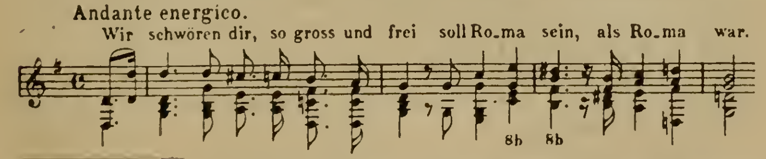
Sofort eilt das Volk in dichten Schaaren herbei, um jauchzend den Anbruch der lang ersehnten Freiheit zu begrüssen. Aus dem Innern der Laterankirche erschallen fromme Weihgesänge, an Raimondo's Seite tritt Rienzi, in glänzende Gewänder gehüllt, aus dem Portal, vom Volke begeistert begrüsst. Er verkündet allen die Freikeit, nicht im Sinne der Willkürlichkeit, die grade das Verbrechen der Nobili bildet, sondern der Gesetzmässigkeit: »Die Freiheit Roms sei das Gesetz!« Und diesem Gesetz treu zu folgen, leisten alle begeisterungsvoll dem Tribunen den Schwur, dessen Tragweite zu ermessen sie freilich weder gewöhnt noch auch gewillt sind.

Andante energico.

Während zu Rienzi's Gesetzverkündigung eine Phrase ertönt, deren etwas äusserliches Pathos grades Wegs der grossen Oper entstammt:

Maestoso.

ist der Volksschwur von feierlicher, innerer Erhabenheit:



*) In der ersten Fassung des Textes geht diesen Trompetensignal das Vorüberziehen der Colonna und Orsini, welche sich aus der Stadt zum Kampf begeben, voran.

sodass denn auch die Schlusswirkung des ganzen Finales eine tiefdramatische ist.)*

II. Aufzug.

Viel ist inswischen geschehen; die Patricier, welche bei ihrer Rückkehr die heilige Stadt verschlossen und kampfbereit sahen, haben auf ihren Burgen in der Campagna Unterschlupf gefunden, aber auch von hier sind sie durch Rienzi's siegreiche Schaaren vertrieben worden. Dieser begeht seinen ersten Fehler, indem er allzu vertrauensselig die Verotteten den Treueschwur gegen das neue Gesetz ablegen lässt und ihnen die Rückkehr nach Rom gestattet.

I. Auftritt. 5. Introduction. Moderato con anima.

In die festlich geschmückte Halle des Capitols tönt aus der Ferne der liebliche Gesang der Friedensboten hinein, edler Römerjünglinge, welche Rienzi entsandt hat, Friede und Freiheit zu verkündigen.**) Ihr Anführer legt dem Tribunen beglückende Rechenschaft von der Wiederkehr der Ordnung und Ruhe ab *(in einem etwas seichten, aber melodisch reizvollen und von duftigen Holzbläserharmonien gestützten Mittelsatz)* und zieht zu weiterer Wanderung von dannen. Von finsteren, unheilverkündenden Klängen begleitet:

Andante quasi Allegretto.

Maestoso moderato.

Maestoso moderato.
Tr.
Pos.
Pk.
p
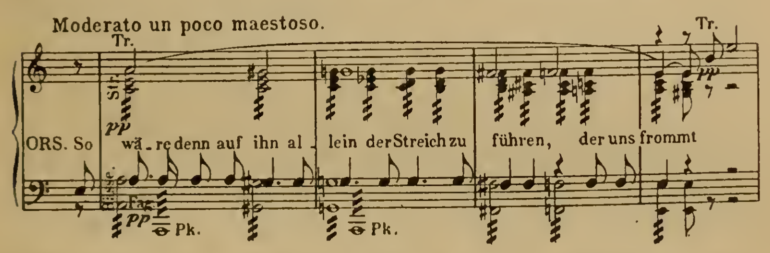
---

*) Hätte Wagner es der Mühe werth gehalten, seinen »Rienzi« nachträglich einer Durchsicht zu unterziehen, wie er es mit der Instrumentirung des »Holländer« gethan hat, so würde er in diesem Chor hinter »Dir« statt des Punktes jedenfalls eine 16tel Pause und hinter »frei« statt der Pause einen Punkt gesetzt haben, damit der sinnwidrige Einschnitt hinter »frei« vermieden wird. Verbesserungen der Phrasirung in diesem Sinne dürfen eher pietätsvoll heissen, als die kritiklose Befolgung aller Vorschriften. Die erste Fassung des Textes enthält noch Cecco's Vorschlag, Rienzi zum König zu ernennen und Rienzi's Ablehnung, der sich mit dem »Volkstribun« begnügt.

**) Es ist mehr bequem, als schön und angemessen, dass die Friedensboten, welche nach Wagner's Angabe »halbantik in weiss seidene Gewänder gekleidet« sein sollen, meist in der dürftigen Gewandung der »Zauberflöten«-Genien erscheinen.
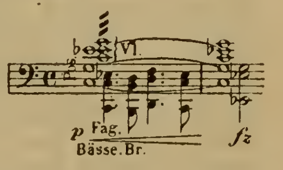
treten die Nobili, Orsini und Colonna an der Spitze, mit heuchlerischer Unterwürfigkeit vor Rienzi. Dieser hat nach einer ernsten Mahnung kaum den Rücken gekehrt, als die Nobili, allen Hader vergessend, ungescheut dem sie verbindenden Gefühl Raum geben, dem des tödtlichen Hasses gegen den Bezwinger *(unter häufiger Verwendung des Drohungs-Motivs):* Sie kennen das wankelmüthige Volk zu genau, um nicht zu wissen, dass mit Rienzi's Haupt auch die ganze Volksherrschaft zunichte wird, und wie Schatten eines grausen Verhängnisses senkt es sich aus Orsini's Worten nieder:

II. Auftritt.

6. Terzett und Chor.

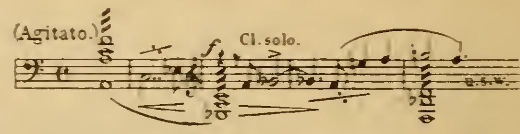


(*Eine Stelle, die den kommenden Wagner vorausahnen lässt, nach der bleistarren Wucht der in engsten Schritten abwärts schleichenden Harmonien ertönt ein verstecktes Siegessignal*). Und auf der Stelle, in dem Getümmel des Huldigungsfestes, das soeben die Machtherrlichkeit des Tribunen zeigen soll, will Orsini den tödtlichen Streich gegen ihn richten. Der Nobili wilden Freudenaufschrei über den Plan dämpft Adriano, der ihn belauscht hat und das ruchlose Beginnen verdammt*). Colonna entdeckt ihm alles (*in den Grabesklängen: die in dem die Scene abschliessenden Ensemble eine der »grossen*
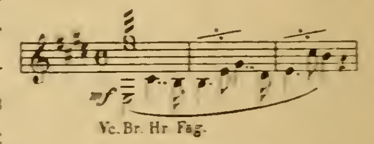


*) Wagner hat mit trefflicher dramatischer Wirkung den »Neffen« Adriano im Roman in einen Sohn Colonna's verwandelt.

Oper« nachgebildete Erweiterung erfahren), und stellt ihm die Wahl, den Tribunen seinem Schicksal zu überlassen oder zum Verräther am eignen Vater zu werden. Im schmerzlichen Seelenkampf (*in einem Orchesterzwischenspiel ergreifend geschildert*):



III. Auftritt. 7. Finale. Allegro maestoso. Più maestoso.

beschliesst Adriano, Irenens Bruder zu retten. Das Fest nimmt indess seinen Anfang; ein rauschender Jubelchor des Volks und die Ankunft der Gesandten, welche Rienzi's Herrschaft anerkennen, spornt ihn zur Äusserung begeisterten Selbstgefühls (*in der schwärmerisch lichten Weise des Lohengrin*):



und lässt ihn die Unklugheit begehen, das Recht der Erwählung der deutschen Kaiser, die bekanntlich den Titel der Könige von Rom führten, fortan für Rom in Anspruch zu nehmen*). Wirklich weiht Adriano den Tribunen in das Attentat ein und ermöglicht diesem, heimliche Sicherheitsmaassregeln zu treffen, als auch schon die Festspiele beginnen, deren Glanz beweist, dass Rienzi seine Römer kennt und ihrem Verlangen nach »Panem et Circenses« im ganzen Umfange nachzukommen strebt.

Ballet. Waffenspiel. Gladiatorenkampf, Auftritt der Jungfrauen, Festlicher Tanz.

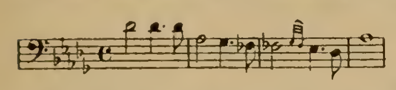
Von dem im Text verzeichneten Ballett: Pantomime, welches Lucretias Bedrängung durch Tarquinius und ihren Selbstmord schildert, und Waffentanz zwischen antiken Römern und den Rittern des Mittelalters, welche schliesslich durch die Schutzgöttin Roms mit einander versöhnt werden, gelangt nur der letztere auf den Bühnen zur Darstellung; jedenfalls kommt seinem Inhalt das Verdienst zu, nicht aus dem Ideenkreise des Dramas herauszufallen.

---

*) Hier könnten recht wohl die Darsteller des deutschen Gesandten mit einigem Aplomb die Bühne verlassen und sofort die Wirkung der unvorsichtigen Worte Rienzi's begreiflich machen.

Orsini wagt den Stoss, der an Rienzi's Panzerhemd abgleitet (*das »Drohungsmotiv« leitet seine That ein*) *): »Zu End', ihr Römer, sind die Feste, und das Gericht beginne!« und das Gericht verlangt: Tod durchs Beil (*diese Scene deutet durch ihre düstre Stimmungsmalerei mit dem Grundmotiv:*

Maestoso.
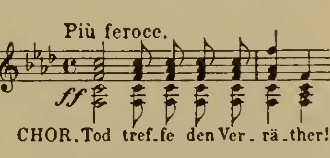


in ähnlichem Grade auf das spätere Musikdrama Wagner's hin, wie die Verschwörungsscene vorhin; sobald Colonna dem Rienzi zuruft: »auch deine Stunde ist nicht fern«, erscheint das Schwurmotiv (S. 15), gleichsam eine Warnung an Rienzi, die Bestrafung der Nobili nicht aus Rache für die an seinem Bruder verübte Unthat auszuüben — wie man sieht, mit etwas gekünsteltem Zusammenhange). Kaum ist Rienzi allein, als Irene und Adriano zu ihm stürzen. In ihre Fürbitte für den alten Colonna und seine Genossen tönt das »Misereat« der Mönche hinein. Rienzi, erschüttert und edelmüthig, begeht seinen zweiten Fehler, die Begnadigung zu versprechen, auch muss er alle Beredsamkeit daran setzen, dieselbe vom rachgierigen Volke zu erflehen: »Wenn ihr mich liebt, begnadigt sie!«

Agitato.

Feroce.

Des Blutrache(Schwur)-Motivs bedient sich auch Adriano: »Gieb mir verwandtes Blut zu rächen, und dein Blut ist's, was mir verfällt«. Bewundernswerth ist die allmähliche Beruhigung, die sich von dem Toben glühenden Volkshasses:



bis zu Rienzi's weicher Fürbitte:

Adagio.
RIENZI. O lasst der Gnade Him-melslicht

in allmählichem Übergange vollzieht. Nach dem an diese Fürbitte anschliessenden kunst- und stimmungsvollen Ensemble, dessen Trübe vortrefflich in die Situation passt, scheint der (auch die Ouverture beschliessende) Jubelchor: »Rienzi, dir sei Preis« etwas lärmend und grob.

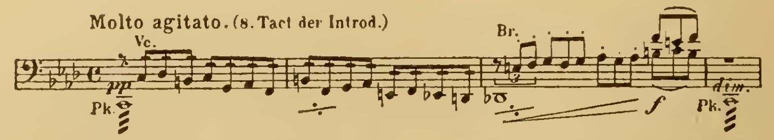
Adagio.

*) Nach dem Roman.

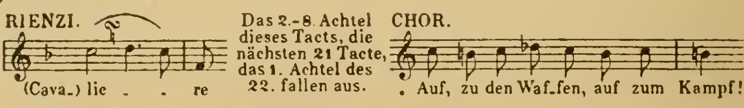
III. Aufzug, I. Auftritt.
8. Introduction und Ensemble.

Die Nobili bleiben die prompte Antwort auf Rienzi's Gnadenact nicht schuldig, sie sind entflohen und ziehen mit ihren Schaaren gegen Rom. Rienzi's zündender Beredsamkeit gelingt es, das über seine unzeitige Mildherzigkeit murrende Volk zur Kampfeswuth zu entflammen.

Diese Scene athmet wilde, lebhaft anwachsende Erregung:
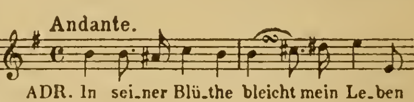


Ein üblicher, aus künstlerischen Gründen nicht zu rechtfertigender Sprung lässt die Anreizung der Widerstrebenden zum Kampf durch Rienzi, also das eigentlich dramatische Moment der Scene, ganz übergehen. Allenfalls würde folgender Sprung nach Rienzi's Gesang: »Ihr Römer, auf« zu gestatten sein:



II. Auftritt.
9. Scene und Arie.

Weit mehr als in diesem Ensemble greift Wagner in der folgenden Scene und Arie Adriano's:



auf die Vorbilder der romantischen Oper zurück, wodurch er dem schwankenden Adriano wenigstens eine effectvolle Nummer sichert.

III. Auftritt.
10. Finale. Tempo di Marcia.

Adriano verzweifelt auch jetzt noch nicht an der Möglichkeit, die Parteien zn versöhnen. Die bewaffneten Römer ziehen auf *(unter den Klängen eines vom Bühnenorchester gespielten kriegerischen Marsches)*, Rienzi, zu Pferde und geharnischt, giebt mit dem Wahlspruch:

Schlacht-Hymne.

Allegro energico.
RIENZI. San_to Spi_ri_to Ca_va _ lie_re!

d. h. »der heilige Geist soll unser Streiter sein«, das Zeichen zur Absingung einer

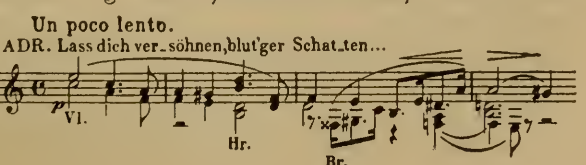
brausenden Schlacht-Hymne, als Adriano sich dem Tribunen in den Weg wirft, um sein Haupt zum Pfande für das Gelingen seiner Friedensvermittelung zu setzen *(in erregtem, obschon nicht erfindungsreichen Duettsatz)*, freilich ohne Erfolg. Ingrimmig *(mit dem Blutrache-Motiv)* geht er von dannen. Unter den Klängen der Schlacht-Hymne zieht Rienzi mit den Römern in den Kampf.

Agitato.
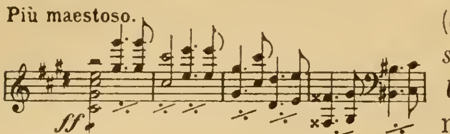
Die Partitur enthält noch eine leidenschaftlich empfundene Scene zwischen Adriano und Irene, das Gebet der Frauen, die Rückkunft der siegreichen Krieger mit den Leichen Colonna's und Orsinis, Adriano's Verzweiflung und Racheschwur (*wieder unter Benutzung des Blutrache-Motivs*), sowie den Abzug des Volks und des lorbeergekrönten Rienzi zum Capitol; dies alles ist um so entbehrlicher, als die Musik an hervorragenden Momenten ziemlich arm ist.

IV. Aufzug, I. Auftritt.
11. Introduction, Terzett und Chor.

Eine in düstersten Farben gehaltene Einleitung giebt uns von der gedrückten Stimmung, den der theuer erkaufte Sieg im Volke erzeugt hat, Kunde. Daneben vernehmen wir aus dem Munde Baroncelli's und Cecco's, die sich Nachts verhüllt an der Laterankirche einfinden, dass die deutschen Gesandten wegen Rienzi's Eingriff in die deutsche Kaiserwahl Rom verlassen, dass der Papst, durch den noch lebenden Colonna und den neuen deutschen Kaiser überredet, sich von Rienzi losgesagt; Baroncelli scheut sich nicht, Rienzi's frühere Gnade gegen die Nobili als Verrätherei zu bezeichnen, hervorgegangen aus dem persönlichen, wenn auch vorwiegend moralischen Vortheil, den ihm eine Verbindung seiner Schwester mit Colonna's Sohn eintragen würde. Als Zeuge für diese Behauptung tritt, unedel genug und allzusehr von kleinlicher Rachsucht hingerissen, Adriano auf, dessen ausdrucksvoller Schmerz um seinen Vater:



ihn nicht hinreichend entschuldigt; zur Vollstreckung der Rache erbietet er sich selbst. Grell bricht der Tag an:



(*die Stelle bezeichnet gleichsam das Hereinbrechen des Unheils*), Raimondo, den man fern von Rom wähnte, kommt mit Priestern und Mönchen (*mit einer trüben Marschmusik*) und verschwindet in der Kirche,

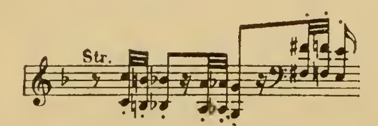
II. Auftritt.

Rienzi erscheint, Irenen an der Hand, um in einem »Tedeum« Gott für den erfochtenen Sieg zu danken. (*Die Musik wirft bei Rienzi's Erscheinen in das graue Tongemälde den ersten freundlichen Schimmer*)*):

Un poco maestoso.
pp
Hbl.u.Hr.

12. Finale un poco maestoso. Più moto.

Er erräth bald die Gesinnungen der Verschworenen (*seinen Unmuth charakterisirt das etwas polternde Motiv:*



indess das unschlüssige Beben Adriano's, dessen tödtlicher Streich gegen Rienzi durch Irene's Gegenwart gehemmt wird, hier und später durch das Motiv gezeichnet wird: Wagner bedient sich hier überall des motivisch durchgearbeiteten Recitativs).

An dem Beispiel des alten Rom, an dem Werth der jetzt errungenen Freiheit entzündet er ihren Muth und ihr Vertrauen zu ihm:

Più lento.
RIE. Baut fest auf mich, den Tri - bu-nen.

Più lento.

Grave.

Er will sich in die Kirche begeben, als ein schauerlich düsterer Gesang aus ihr hervortönt; dem betroffenen, sich ermannenden Tribunen tritt Raimondo entgegen, der ihm den Bannfluch entgegenschleudert:

Grave. RAIM. Zurück!
ff Pos.u.Hr. fp
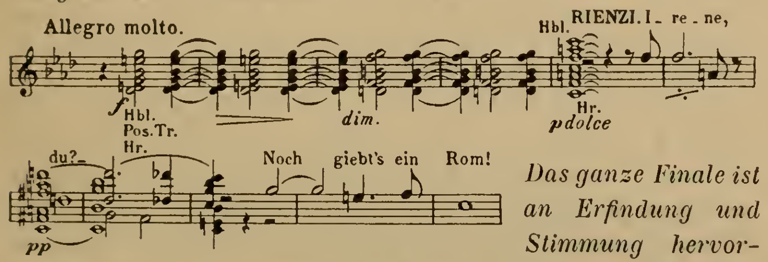
---

*) Der grosse Aufzug, in welchem Rienzi erscheint, bleibt in der Regel und mit Recht fort; das Finale beginnt demgemäss beim 49. Tact.

und damit zwar den damaligen haltlosen Zustand der römischen Kirche darthut, aber dennoch der Macht des Tribunen in den Augen des Volks die letzte, festeste Stütze raubt. Alles weicht entsetzt von ihm, doch als Adriano *(mit dem obigen Motiv)* auch Irenen überreden will, vom Bruder zu entweichen, da bleibt diese im Kampf zwischen Edelmuth und Liebe nicht unschlüssig, Rienzi ist nicht ganz verlassen *(man bemerke die sich emporringende Helligkeit der Harmonien:*

Più moto.

Allegro molto.



Das ganze Finale ist an Erfindung und Stimmung hervorragend; das letzte Erklingen des Mönchgesangs, grade 15 Tacte, wird mit Recht meist ausgelassen).

Nicht Unglück allein führt zur Frömmigkeit; bei nicht wenigen **Günstlingen** des Glücks lässt sich ein starker Glaube an die schützende Vorsehung nachweisen. An diese sehen wir den trotz seiner wunderbaren Erhebung allezeit gläubigen Rienzi sein inbrünstiges Gebet um Abwendung seines Verhängnisses richten.

V. Aufzug.

I. Auftritt.

13. Introduction und Gebet.

Neben der Schönheit der Erfindung und der Innigkeit des Gefühls, neben der klangvollen Instrumentirung (mit Harfe) ist es auch der Gegensatz hingebender Versenktheit gegen den voraufgehenden Wirbel heftiger Vorgänge, welcher dem »Gebet« eine ausserordentliche Wirkung verleiht).*

*) Selbst das Gebet entgeht dem schnellfertigen Rothstift der Theaterroutine nicht. Man rechne doch einmal zusammen, wieviel Zeit durch solche Kürzungen im Verlauf eines Abends gespart wird, es ist oft nicht einmal eine Viertelstunde, der zu Liebe dem Zusammenhange und der Formschönheit Gewalt angethan wird.

II. Auftritt.
14. Duett.

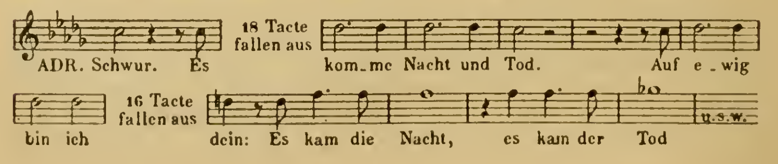
Der Himmel hat ihm einen Trost gelassen, die Liebe seiner Schwester, die um seinetwillen dem Freunde entsagt.

Die ziemlich ausgeführte Schilderung, die Rienzi von seiner Braut, der abtrünnigen Roma giebt, ebenso wie das nachfolgende Duett mit Irene, die sogar mit Trillern und Koloraturen aufwartet, sind für die Handlung unnöthig und nicht hervorragend genug, um ihre Beibehaltung zu rechtfertigen. Der gebräuchliche Sprung ist folgender: nach Irenens Worten: »Hab' ich mich stark bewährt« werden 14 Tacte, das ganze Moderato e maestoso, Molto moderato, Più vivo bis zum Eintritt des A-dur, ausgelassen, dieses bleibt bis Con spirito, von diesem werden die 6 letzten Tacte gespielt.

III. Auftritt.
15. Scene und Duett.

Noch einmal will Rienzi versuchen, das widerspenstige Volk zu überreden, noch einmal bestürmt der von Liebesraserei gepeinigte, halb wahnsinnige Adriano Irenen, mit ihm zu fliehen; selbst die zum Sturm aufs Capitol heranziehenden Volkshaufen schrecken sie nicht, sie stösst ihn von sich.

Ist schon das Schauspiel, einen dramatischen Charakter fortdauernd als Spielball widerstreitender Neigungen zu beobachten, abstossend, ein Schauspiel, welches nur wenig dadurch gemildert wird, dass die Rolle für Sopran geschrieben ist und wir bei der Frau, die wir aus dem männlichen Gewande heraushören, geneigt sind, die leidenschaftlichen Gefühlsschwankungen eher zu verzeihen, als bei einem Manne, so macht sich Adriano doch durch die Erwähnung seines Schwurs, den Rienzi zu tödten, gar widerwärtig. Mit einer kleinen Textänderung lässt sich dieser missliche Eindruck vermeiden; Adriano sagte einst zu Irene: »Es komme Nacht und Tod, und dein bin ich auf ewig«. Es stände ihm sehr wohl an, sich dieses »Schwurs« grade jetzt zu entsinnen. Ich schlage daher, unter Benutzung des gebräuchlichen Sprunges, folgende Fassung vor: Molto passionato (B-moll) 27 Tacte, der 28. lautet:



Das Orchester, alles Übrige, bleibt unverändert. (In der Regel folgt auf Adriano's Worte: »Sieh meine Treu'« gleich Irenens Schlusswort: »Vergeh', Wahnsinniger«.)

Das wüthend aufgeregte Volk eilt mit Feuerbränden herbei und steckt, von Baroncelli und Cecco angeführt, das Capitol in Brand. Rienzi und Irene erscheinen auf einem Altane, ohnmächtig verhallt sein Fluch gegen die entartete Schaar, krachend stürzt der Bau zusammen und begräbt ihn, seine Schwester, sowie den hinzueilenden Adriano unter seinen Trümmern.

Verwandlung. IV. Auftritt. 16. Finale.

Sprung: 4 Tacte des G-dur bleiben, 66 Tacte fallen aus.





2.

Der fliegende Holländer.

Romantische Oper in drei Aufzügen*).

PERSONEN:

Daland, ein norwegischer Seefahrer . . . . *Bass.*
Senta, seine Tochter . . . . *Sopran.*
Erik, ein Jäger . . . . *Tenor.*
Mary, Senta's Amme . . . . *Mezzosopran.*
Der Steuermann Daland's . . . . *Tenor.*
Der Holländer . . . . *Baryton.*

Matrosen des Norwegers. Die Mannschaft des fliegenden Holländers. Mädchen. Die norwegische Küste.

Der Standpunct, von dem aus Wagner den »Holländer« schrieb, kann nicht richtiger als mit seinen eigenen Worten gekennzeichnet werden (Ges. Schriften und Dichtungen, Einleitung zum I. Bande, I. Ausg. S. 4, II. Ausg. S. 3.): »So weit meine Kenntniss reicht, vermag ich im Leben keines Künstlers eine so auffallende Umwandlung, in so kurzer Zeit vollbracht, zu entdecken, als sie hier bei dem Verfasser jener

*) Die bei A. Fürstner in Berlin erschienene Partitur trägt den Vermerk: »Als Manuscript autographirt«. Nachträglich hat Wagner die Instrumentirung einer erheblichen Lichtung unterzogen; kaum findet sich eine Seite, auf der nicht Verstärkungen in den Bläsern gestrichen wären. Eine Umänderung ist nur mit dem Schluss der Ouverture vorgenommen worden, der in der neuen Ausgabe das triumphirend abgewandelte Erlösungsmotiv:



mehrmals sanft, in aufwärtssteigenden chromatischen Sequenzen weiterspinnt, am Schluss das Motiv des Irrens (I. Aufz. Arie des Holländers) in Dur bringt und die Harfe wirksam verwendet.

beiden Opern« — des Rienzi und des Fliegenden Holländer — »sich zeigt, von denen die erste kaum beendigt war, als die zweite fast fertig schon vorlag... Nur fühlt wohl Jeder, dass mit dem Autor etwas Bedeutendes vorgegangen war; vielleicht eine tiefe Erschütterung, jedenfalls eine heftige Umkehr, zu welcher Sehnsucht wie Ekel gleichmässig beitrugen«.

Vorgeschichte.

Einst, so erzählt eine alte Matrosensage, wollte ein holländischer Seefahrer, »bei bösem Wind und Sturmes Wuth« ein Cap umsegeln; mit dem Widerstand der Elemente wuchs sein Trotz, der ihm schliesslich den frevlerischen Schwur entlockte, er würde von seinem Vorhaben nimmermehr abstehen und sollte er fahren bis an den jüngsten Tag. Das hörte der Fürst der Hölle und nahm ihn beim Wort: ruhelos jagte fortan der »fliegende Holländer« mit seiner Mannschaft durch die endlosen Meere.

Ein Engel fühlte Mitleid mit dem Verdammten, legte Fürsprache für ihn ein an Gottes Thron, und der Allewige liess dem Sünder die tröstende Verkündigung zu Theil werden: er möge alle sieben Jahre an's Land gehen und ein Weib freien; wäre diese ihm treu bis in den Tod, so sollte seiner Irrfahrten letzte Stunde schlagen *).

Ouverture.

Allegro con brio.

Andante.

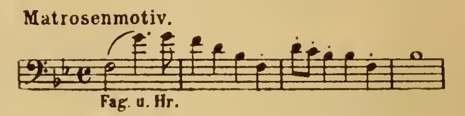
Motive und Form der Ouverture werden durch den poetischen Gedankengang bestimmt, den Wagner in seiner programmatischen Erläuterung (a. a. O. Bd. V, I. Ausg. S. 228 ff., II. Ausg. S. 176, 177) angiebt. Nach grellem Ertönen des Holländermotivs und der Sturmmusik (mit dem Motiv des Irrens), welche das Erscheinen des Holländerschiffs versinnbildlichen, leuchtet das Erlösungsmotiv (am Schluss der Ballade II. Aufz. I. Auftr.) auf, doch hoffnungslos geht der Verdammte an ihr vorüber (Auftrittsmusik des Holländers im I. Aufz.), um seine

*) Diesen erlösenden Schluss hat Wagner nach Heinrich Heine's Vorgang der Sage beigefügt. Auf den ersten Blick ergiebt sich die Ähnlichkeit des fahrenden Seemanns mit dem wilden Jäger; dieser wie jener ist der zum Teufel umgeschaffene Wanderer Wotan.

Tempo primo. *Irrfahrt fortzusetzen. Wohl streicht ein norwegisches Schiff an ihm vorbei (III. Aufz., Matrosenlied), er achtet dessen nicht,* Vivace. *als plötzlich wieder die Erlösungsmusik, sieghaft umgewandelt, erklingt, und ihm den ersehnten Trost spendet (wie am Schluss der Oper).*

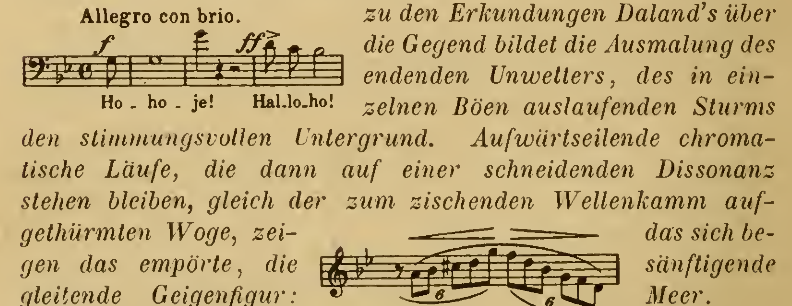
I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Introduction. Allegro con brio. Molto più lento.

Der norwegische Seefahrer Daland wird durch einen widrigen Sturm gezwungen, in eine Bucht nahe seiner Heimath einzulaufen. In Erwartung günstigeren Windes begiebt sich alles zur Ruhe:



und selbst den wachthabenden Steuermann, der mit einem Liede der Müdigkeit zu trotzen versucht, überkommt ein bleierner Schlaf.

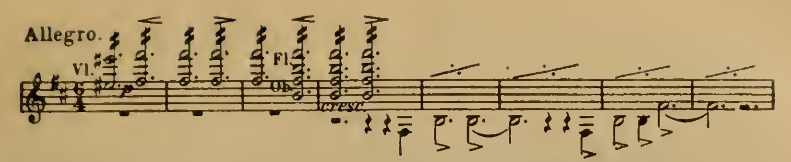
Ein farbenkräftiges »Seestück in Tönen« könnte man die Einleitung nennen. Zu den Verrichtungen der Matrosen, welche frohlockend über die überstandenen Beschwerden die sehnigen Fäuste regen (dies Motiv bildet die Urgestalt des vorigen Beispiels):



zu den Erkundungen Daland's über die Gegend bildet die Ausmalung des endenden Unwetters, des in einzelnen Böen auslaufenden Sturms den stimmungsvollen Untergrund. Aufwärtseilende chromatische Läufe, die dann auf einer schneidenden Dissonanz stehen bleiben, gleich der zum zischenden Wellenkamm aufgethürmten Woge, zeigen das empörte, die gleitende Geigenfigur: das sich besänftigende Meer.

II. Auftritt. Allegro.

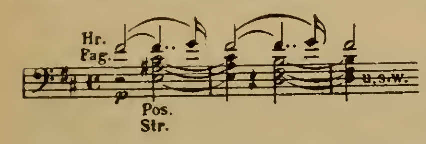
Schon während der zweiten Strophe des Steuermannsliedes lassen wild aufgejagte Wellen und fernes Donnerrollen einen neuen Kampf der Elemente befürchten. Da erscheint *(mit dem Schritt der Geigen von F = Eis nach Fis und dem Ertönen des elementarisch dämonischen Holländermotivs):*



mit blutrothen Segeln und schwarzen Masten das Schiff des »fliegenden Holländers«. Krachend sinkt der Anker in den Grund, der Kapitän steigt ans Land.
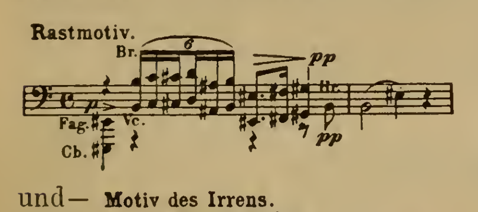
Der gleiche stets wiederholte Sekundenschritt, welcher seine Schritte verfolgt und durch die hinzutretenden Harmonien zu nicht endenwollender Trostlosigkeit zu erstarren scheint:

Molto più lento.



begleitete vorhin als grosse Sekunde F-G die Matrosenarbeit; wir begegnen ihm im Spinnerliede des zweiten Aufzugs (E-Fis), man könnte ihn füglich das Regsamkeitsmotiv nennen.

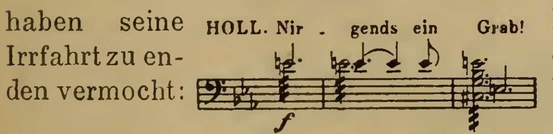
2. Arie.



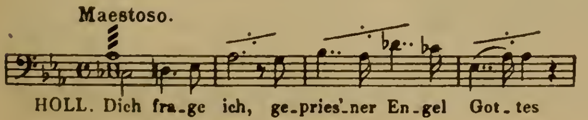
»Die Frist ist um«, nach siebenjähriger Fahrt hält sein Schiff Rast, damit er von Neuem das Heil suche und — nicht finde:

Motiv des Irrens.
Allegro molto agitato.

Nicht Piratengier, nicht scharfer Klippen Anstoss haben seine Irrfahrt zu enden vermocht:
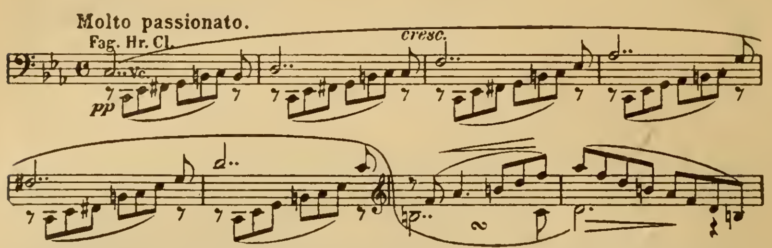


Doch auch nicht ein einziges Weib hat durch Treue seinen Fluch gelöst. So treibt ihn sein Ungemach zum Zweifel an dem Erlösung verheissenden Ausspruch seines Schutzengels:



Nur eine Begebenheit ist es, die auch

ihm die ewige Ruhe bringen wird: die Weltenvernichtung, das jüngste Gericht:



»Ewige Vernichtung, nimm mich auf!« dumpf giebt ihm seine Mannschaft diese Worte aus dem Schiffsrumpf zurück.
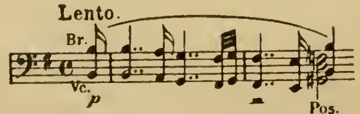
Kaum ein einziges Motiv des »Rienzi« vermag sich an Bedeutung und dramatischer Anschaulichkeit mit denen des »Holländer« zu messen. Die Anrufung an den Engel stellt die Fortschritte, die Wagner in der Entwerfung der Gesangsdeklamation zurückgelegt, hell vor Augen. Nur das Streben nach Formenabrundung zeigt uns hier noch den Abkömmling der alten Schule.

III. Auftritt.
3. Scene, Duett und Chor.

Schlaftrunken tritt Daland aus der Kajüte:



(Dies Motiv wird auch fernerhin zur Charakterisirung des schlichten Biedermanns verwandt. Sein Erstaunen beim Anblick des Holländer-Schiffs wird durch das sinngemäss veränderte Matrosenmotiv ausgedrückt). Das sind gar müde Leute, die Insassen des neuen Schiffs, denn kein Rufen entringt ihnen einen Bescheid. Da bemerkt er am Strand den Schiffscapitän, und dieser gewährt ihm die wenig trostvolle Auskunft über sich *(als Leitmotiv das hoffnungslose:*



Zur Unterscheidung des Holländers werden im Recitativ leise Posaunenaccorde verwandt), über seine endlosen Fahrten

Moderato, non troppo lento.

(in einem längeren Satz mit beständiger ausdrucksvoller Achtel-

bewegung in I. Vl. und Vc.); er selbst bittet gegen ein Entgelt an seltenen Kleinodien, deren Anblick dem Daland das höchste Staunen abnöthigt, um Unterkunft in seinem Hause, nur für eine Nacht, und als er hört, dass dieser eine Tochter besitze, da bietet er sich dem freudig Betroffenen gar als Eidam an.

Die ganze Ehewerbung des Holländers und die Einwilligung Dalands gehen in wenigen Worten vor sich. Holl.: Hast du eine Tochter? Dal.: Führwahr, ein treues Kind! Holl.: Sie sei mein Weib! Dieses knappe Verfahren hat für den Zuschauer etwas Geschäftsmässiges und lässt den Daland in dem später auch von Erik betonten (»nach Schätzen geizt er nur«) Licht eines schmutzigen Geizhalses erscheinen, der sich nicht scheut, seine Tochter zu verkuppeln. Wagner versucht in seinen »Bemerkungen zur Aufführung der Oper »Der fliegende Holländer« *) für den gar zu geldgierig gerathenen Charakter zu Gunsten einer »derben Erscheinung des gemeinen Lebens, eines Seefahrers, der um des Gewinnes willen Stürmen und Gefahren trotzt und bei dem z. B. der — gewissermaassen so erscheinende — Verkauf seiner Tochter an einen reichen Mann durchaus nicht als lasterhaft erscheinen darf«, eine Lanze einzulegen. Der Darsteller möge ferner auf den namentlich in der musikalischen Zeichnung stark betonten Grundzug der Gutmüthigkeit Daland's und seiner Liebe zu seiner Tochter hingewiesen sein; es muss scheinen, als ob dieser ungehobelte, sturmfeste Mann es doch nicht übers Herz bringen würde, Senta zu einer ihr nicht genehmen Heirath zu zwingen. Werthvoll sind für die Charakterisirung der oben citirten Stelle Wagner's eigene Angaben**): Die Frage: »hast du eine Tochter?« wirft er noch mit anscheinender Ruhe hin; die enthusiastische(!) Antwort Daland's: »fürwahr, ein treues Kind« reisst ihn dann plötzlich aber wieder zu der alten (so oft als einer vergebenen erkannten) Hoffnung hin: wie mit krampfhafter Hast ruft er: »sie sei mein Weib!« Die weiteren Bemerkungen Wagner's über den Holländer, die bis zur tactweisen Regiebezeichnung ausgeführt sind, können den Regisseuren und Kapellmeistern nicht dringend genug zur Nachachtung empfohlen werden.

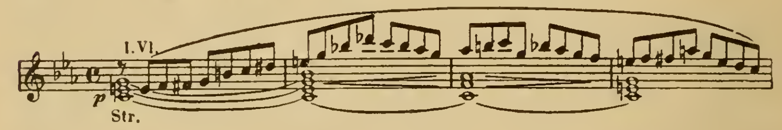
*) Rich. Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, Leipzig, E. W. Fritzsch, V. Band, I. Aufl. S. 216. II. Aufl. S. 167.

**) A. a. O. I. Aufl. S. 212, II. Aufl. S. 164.

Allegretto giusto.

Animato.

Das Duett-Ensemble, in welchem die ausdrucksvolle Klage des Holländers mit der nüchtern hervorgestossenen Freude Daland's kontrastiren, bildet im Ganzen einen Rückfall in den alten Opernstil. Recht artig hilft im folgenden Gesange Daland's, in welchem oft die aufwärts hüpfende Terzentonleiter zur Bezeichnung seiner behaglichen Zufriedenheit wiederkehrt, die Oboe in sanften Zwischensätzchen dem Alten die Vorzüge seiner Tochter preisen. Sobald er für das Schicksal des Holländers eine Theilnahme an den Tag legt, die nach seiner im Übrigen nicht verhohlenen Gewinnsucht als nicht ganz frei von Heuchelei gelten darf, ertönt das ähnlich auch bei Senta wiederkehrende »Mitleids-Motiv«:



Allegro.

Rathsam ist im Duett-Ensemble Allegro, Holl.: »Wenn aus der Qualen« u. s. w. ein Sprung vom T. 18 bis T. 65.

Vivace ma non troppo presto.

(Matrosenchor.)

Vom Schiff ertönt der freudige Ruf »Südwind!« *(von Arpeggien von Cl. und Fl. umspielt)*; unter kräftig frischem Chorgesang segelt Daland in Erwartung des nachfolgenden Gastes zur Heimath.

II. Aufzug, I. Auftritt.

Entreacte. Lied.

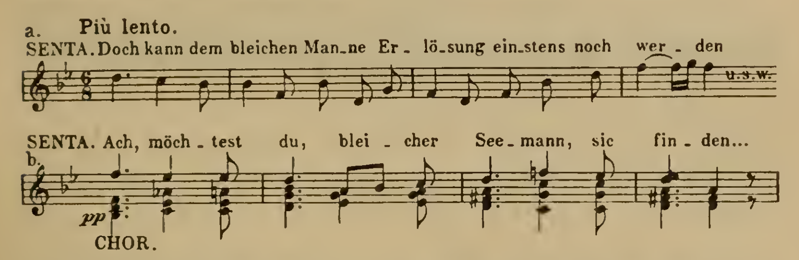
Die Musik des Matrosenchors leitet zu dem anmuthigen Lied der Spinnerinnen über, die unter der alten Mary Aufsicht und in Gesellschaft der träumerischen Senta in Daland's Hause die Räder fleissig schnurren lassen, gilt es doch, als Belohnung für die fleissige Arbeit vom zurückkehrenden »Schatz« ein Geschenk zu erlangen. Nur Senta, statt zu spinnen, ist ganz in den Anblick des über der Thür hängenden Bildes, das den »Fliegenden Holländer« darstellt, versunken.*) Auch muss sie seitens

*) Die Regieangabe des Textbuchs: »Senta, in einem Grossvaterstuhle zurückgelehnt und mit untergeschlagenen Armen, ist im träumerischen Anschauen des Bildes im Hintergrunde versunken«, wirkt, selbst wenn man bei Senta, um mit Wagner zu sprechen, das Vorhandensein eines kräftigen Wahnsinns als Motiv ihrer Erlösungsthat gelten lassen will,

ihrer Gefährtinnen manchen Spott einstecken, der um so näher liegt, als dem Bilde ein Nebenbuhler in Gestalt des schmucken Försters Erik droht. Unmuthig heisst Senta die Spinnerinnen schweigen, um die oft von Mary gehörte, jetzt aber schlimmen Einflusses wegen von ihr verweigerte Ballade vom »Fliegenden Holländer«, deren Inhalt die Vorgeschichte des Dramas bildet, selber zu singen.

Ballade.

Das Spinnlied, wie die Ballade, sind nicht wegen irgend welcher Hervorkehrung eines Reformgedankens, als vielmehr wegen ihrer kernigen, ursprünglichen Gestaltung, jenes mehr wegen seines pikanten, melodischen Reizes, diese wegen ihrer Stimmungstiefe, beide wegen der fesselnden musikalischen Schilderung der zu Grunde liegenden Vorgänge bemerkenswerth. Als Erlösungs-Motive erscheinen in der Folge oft die sanften Schlussgruppen der Ballade:



Senta's entzündete Phantasie lässt sie an die Stelle der Erzählung die Wirklichkeit setzen, sie bricht in den begeisterten Ausruf aus: »Ich sei's, die dich durch ihre

von vornherein ein wenig gekünstelt. Dies lange regungslose Hinstarren, so sehr es Senta's Seelenzustand verdeutlicht, lähmt die Theilnahme des Zuschauers und giebt dem Charakter schon zu Anfang eine unvortheilhafte Beimischung von Überspanntheit. Weiblicher und auch wohl gleich zweckentsprechend würde es sein, wenn Senta in einem Sessel (nicht den Grossvaterstuhl, in den sie versinkt) und ein wenig abseits zu Anfang gleich den übrigen Mädchen am Spinnen wäre und verstohlen, dann immer leidenschaftlicher und ihre Umgebung vergessend, auf das Bild blickte, bis dann am Schluss ihrer Ballade ihre Schwärmerei zu unhemmbarer Leidenschaftlichkeit emporloderte.

Treue erlöse!«, als im gleichen Augenblick Erik hereinkommt, der mit Entsetzen das Geständniss der Geliebten vernimmt. Seine Nachricht von der Rückkehr Daland's lässt die Mädchen in einen hurtig plappernden Freudechor ausbrechen und davoneilen.

Chor.

II. Auftritt. 5. Duett.

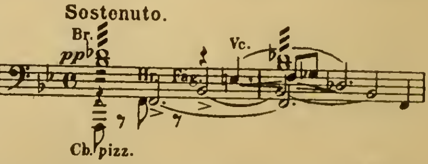
In sanftmelodischem Gesange giebt Erik seinem Zweifel an Senta's Liebe Raum, den diese, wandelbarer als ihre soeben erlebte Aufwallung erwarten lassen sollte, zu zerstreuen sucht. Daland's Geiz und ihre Schwärmerei sind die beiden Dinge, von denen er für seine Liebe Gefahr ahnt. Erst als er der Senta reges Mitleid gegen den Holländer für sich selbst in Anspruch zu nehmen versucht, glüht ihre erloschen scheinende Leidenschaft *(in dem pathetisch erhabenen Ausruf):*

Lento.
SENTA. Fühlst du den Schmerz, den tie- fen Gram, mit dem her- ab auf mich er sieht?
Ob.
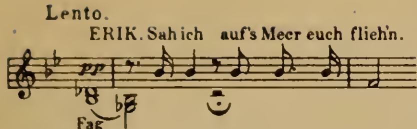
wieder auf und zwar in solchem Grade, dass Erik erschrocken sein jüngst gesehenes Traumbild verwirklicht glaubt.

Sostenuto.

Der Traum selbst, den Erik, Senta zu warnen, vorträgt und der die Vorausahnung der Ankunft des Holländers und seiner Begrüssung durch Senta enthält, gehört zu den packendsten dramatischen Momenten, dichterisch wie musikalisch. Der verschmähte Liebhaber, mit zernagtem Herzen den Triumph seines gespenstischen Nebenbuhlers schildernd, die Geliebte, ihn in einem Zustande hellsehenden Schlafes von Satz zu Satz bestätigend, dazu die Musik, welche erst das trübe Wogen der Meereswellen unnachahmlich schildert:
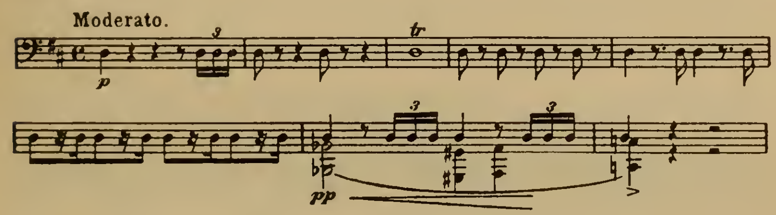


dann das immer unheimlicher aufleuchtende Holländer-Motiv, — nach den Worten: »du küsstest ihn mit heisser Lust« auf Senta's ungestüme Frage: »Und dann?« zuerst die Todtenstille:



dann die in Senta erstarkte Gewissheit: »Er sucht mich auf!« — Diese Scene bildet wahrlich nichts mehr und nichts weniger als einen kräftigen Ruck am Zeiger, der die Fortschritte der dramatischen Musik angiebt.

III. Auftritt. 6a. Arie.

Wie sie so mit allen Fibern ihres Wesens das Ideal ihres Herzens erwartet, da erscheint dieses selbst, die Thür geht auf, des Bildes Urgestalt tritt vor sie hin. *(Der sprachlosen Überraschung beider ist ein längeres Paukensolo gewidmet)*: *)



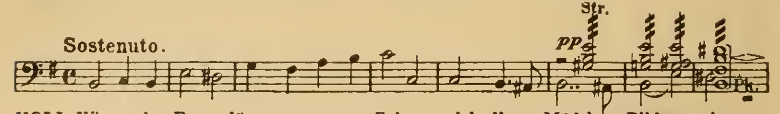
In gutmüthig philiströser Art, die durch die Musik sogar bis zu einem Anstrich von naturwüchsiger Liebenswürdigkeit veredelt wird**), übernimmt Daland die Vermittelung, und geht schliesslich, als er merkt, dass er gar überflüssig ist, vergnügt von dannen. Sogleich nimmt die Musik *(Holländer-Motiv und Erlösungs-Motiv b)* ihren feierlich erhabenen Charakter wieder auf, der Holländer, wie bewältigt von dem Vorgefühl endlichen Heils, lässt die ersten von tiefster Ergriffenheit zeugenden und durch ihre

b. Duett.

*) Wagner erläutert dasselbe a. a. O. I. Aufl. S. 213, II. Aufl. S. 165 wie folgt: »all' seine (des Holländers) leidenschaftlichen Empfindungen sind mit straffer Spannung in sein Inneres zurückgedrängt .... mit dem Eintritte des Paukensolo's schreitet er langsam nach dem Vordergrunde; mit dem achten Tacte dieses Solos hält er an« u. s. w. Oh über die Beckmesser-Weisheit jenes Provinzkapellmeisters, welcher mit dem Ausruf »viel zu lang!« den 3. bis 6. Tact wegstrich!

**) Von dieser erheblichen Verklärung der dichterischen Charaktere durch ihren Reflex in der Musik wird uns das »Rheingold« verschiedene Belege bringen.

ungekünstelte Anschmiegung an die ausdrucksvolle Deklamation bemerkenswerthen Worte verlauten:



Sein Heil steht verkörpert vor ihm, und in die Liebe, durch die sein menschlich fühlendes Herz entflammt wird, mischt sich die Sehnsucht nach Erlösung, die für ihn zu bewirken Senta's heiligstes Verlangen bildet. Höchste Bethätigung der Liebe, durch den Tod den Geliebten zu erlösen! Wenn wir für den Holländer tiefstes Mitleid hegen, der heldenmüthigen Senta gehört unsre Bewunderung!

Gleich dieser erste Absatz des Duetts ist bei aller Anpassung an die Situation von voller musikalischer Schönheit. Wie die Pulsschläge einer erwachenden Erinnerung begleiten den Gesang des Holländers die weichen Töne der Hörner; während Senta's Gesange winkt die Oboe ihren zarten Gruss: p *und den Trostruf ihres Mitleids verstärkt der elegische Ton des Violoncells:*

SENTA. Er steht vor mir mit lei-den-vol-len Zü-gen
p
Vc.

Sogar die der alten Arie entlehnte Cadenz vermag der grossartigen Steigerung des Zwiegesangs keinen Abbruch zu thun. Als Nachspiel ertönt das Erlösungsmotiv a.

c. Un poco meno sostenuto.

Nicht der Worte Klang, sondern der beziehungsreichen Worte tiefer Sinn dringt den Liebenden zu Herzen, und als er zweifelnd fragt: »könnte dich durchdringen für meine Leiden tiefstes Mitgefühl?« da bricht sie unwillkürlich, alles errathend, aus: »O welche Leiden! könnt' ich Trost dir bringen!« *(Im Anfang ihres Gesangs kehren die »Pulsschläge« der Hörner, nunmehr in Accorden und zu*

Molto più moto.

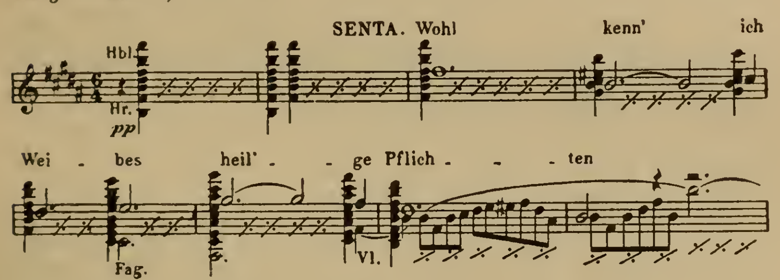
Triolen beschleunigt, wieder) und erfüllt ihn mit freudiger

Zuversicht. Dennoch soll sie die ganze Folgenschwere ihres Entschlusses, sich ihm zu weihen, erfahren:

Agitato.

»O, könntest das Geschick du ahnen,
dem dann mit mir du angehörst,
dich würd' es an das Opfer mahnen,
das du mir bringst, wenn Treu' du schwörst:
es flöhe schaudernd deine Jugend
dem Loose, dem du sie willst weih'n,
nennst du des Weibes schönste Tugend,
nennst heil'ge Treue du nicht dein!«*)

Und wieder ertönt das Pulsiren längst aufgekeimten, jetzt erfüllten Ahnens in lichten Harmonien *(das Motiv des Irrens* (a) *erscheint zum Ausdruck freudiger Erregung umgewandelt):*



sie schwört ihm Treue bis zum Tod.

Der folgende Zwiegesang ist in seiner Hauptstelle:

Allegro molto.

Allegro molto.
SENTA. Was ist's, das mäch - tig in mir le-bet...

mehr schwungvoll als gewählt und ist zu sehr auf den äusseren Effect gerichtet. An denselben schliesst sich das musikalisch nicht hervorragende Terzett mit Daland, das die erregte hochdramatische Spannung durch Daland's bürgerlichen Humor

d. Terzett.

*) D. h. du würdest dich besinnen, mir dies Opfer zu bringen, wenn du seine Schwere ermessen könntest; deine jungen Jahre würden sich schaudernd von dem Loose abwenden, dass deiner harrt, im Fall du mir nicht treu bist.

auslöst und eine treffliche Überleitung zu dem derben Matrosenchor des folgenden Aufzugs bildet. Im Fall das Terzett dennoch ausgelassen wird (an das Duett werden sogleich die letzten 12 Tacte angeschlossen), könnte sein Inhalt dadurch angedeutet werden, dass Daland eintritt und die Hände der Liebenden ineinanderfügt.

I. Aufz. Entreacte. I. Auftritt. 7. Chor und Ensemble.

Der dritte Aufzug ist der Bewährung der durch Senta angelobten Treue gewidmet. Er beginnt mit einer naturwüchsigen Schilderung seemännischen Lebens, in der wir den kräftigen Rhythmen des ersten Aufzugs wieder begegnen, und die überall kernige Charakteristik und gesunden Humor verräth. Die Mädchen bringen den auf dem Schiffsverdeck*) lagernden Matrosen in Körben Speis' und Trank, sie wollen, wie billig, zuerst die Gäste, die Insassen des Holländerschiffs, bedienen, doch von diesen ist nichts zu spüren, ihr düsteres Schiff liegt bleiern am Anker. Kein Rufen und Spotten nützt; da reichen sie ihren Freunden die Vorräthe über Bord, und erst als bei diesen die Becher kreisen und sie in ausgelassenem Zuruf die Mässigkeit der Fremden preisen, die ihnen doppelte Rationen verschaffe, beginnt es auch bei jenen lebendig zu werden, gespenstige Flammen züngeln an den Masten, durch die Taue, und an den aufgehissten Segeln vorbei pfeift ein Sturm, dessen Kommen und Weitergehen Niemand merkt, die See beginnt das Schiff zu schaukeln, und ein grausig wildes Lied tönt von den Lippen der bleichen Gestalten. Um sich Muth zu machen, wollen die einheimischen Matrosen von Neuem singen; umsonst, die umheimlichen Laute der Fremden benehmen ihnen Athem und Ton, sie fliehen in die Kajüten, indess die Andern in gellendes Hohngelächter ausbrechen.

Diese fesselnde Schilderung der Gegensätze der derben,

---

*) Nicht am Strande weilenden, — wie es vielfach aus Bequemlichkeit geschieht.

gesunden Alltäglichkeit und des grausenhaften Gespensterspuks, welche insofern mit dem dramatischen Hauptgedanken in Beziehung steht, als der Zuschauer des Elends der Verdammten nur noch mehr bewusst wird und Senta's Entschlusse um so mehr Bewunderung zollt, verliert aus praktischen Gründen meist die eigentlich dramatische Wirkung und sinkt zu einer »Opernnummer« gewöhnlichen Schlags herab. Da nämlich nicht genug männliche Chormitglieder an den Theatern vorhanden sind, um beide Chöre genügend zu besetzen, so wird das Hauptgewicht auf das Matrosenlied gelegt, aus dem Geisterchor wird durch einen Sprung (vom Allegro $^6/_8$ T. 24-103) grade das Ensemble mit den Matrosen und das allmähliche Übertönen über das Lied gestrichen, derselbe vielmehr in unzureichender Besetzung heruntergesungen.

II. Auftritt.
8. Duett.

Die Todtenstille wird durch Senta's und Erik's Erscheinen unterbrochen; seine getäuschte Hoffnung ergeht sich in heftigen Vorwürfen *(unter häufiger Verwendung des Motivs):*

ff

er mahnt sie daran, dass sie ihm ewige Treue gelobt und ruft der Bestürzten *(in einer zartmelodischen, etwas süsslichen Cavatine, die von dem klagenden Oboensolo eingeleitet wird):*

Cavatine.



die Augenblicke ihres Liebesgeständnisses zurück, als zur rechten Zeit der Holländer erscheint.

. . . Zur rechten Zeit! denn wenn Erik ihre Versicherung ewiger Treue auch nur aus einer einst erlebten zärtlichen Scene herleitet, so genügt dieser Umstand doch grade, um sie als unter dem Einfluss augenblicklicher Gefühlswallungen stehend erkennen und um an ihrer Treue zum Holländer begründete Zweifel entstehen zu lassen. Besser wäre es schon, wenn ihre

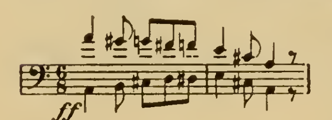
älteren Verpflichtungen nicht das Maass einer freundschaftlichen Liebelei überschritten und wenn namentlich die ewige Treue ganz aus dem Spiel bliebe, was durch folgende Textänderung erreicht wird.

Senta: . . . hohe Pflicht gebeut's.
Erik: Welch hohe Pflicht? ist's höh're nicht, zu halten,
was du mich liessest hoffen, treueste Liebe?
Senta: (abweisend), Wie! solche Hoffnung
hätt' ich dir geweckt?

Auf keinen Fall darf er sie umarmen, sie muss wie abwesend höchstens geschehen lassen, dass er ihre Hand ergreift.

Finale.

»Verloren! ach verloren! ewig verlornes Heil!« so ruft verzweifelt der von neuem getäuschte unglückselige Mann, und während Senta ihn beschwört zu bleiben, während Erik die Geliebte »den Klauen des Satans« zu entreissen trachtet, giebt er das Zeichen zur Abfahrt. Noch hat sie ihm die Treue nicht vor Gott gelobt, das rettet sie von ewiger Verdammniss *(während seiner recitativisch gehaltenen Offenbarung erdröhnt das Unmuthsmotiv, eine Erweiterung desjenigen, mit dem vorhin Erik auftrat:*



Bei diesem Motiv möchte es rathsam erscheinen, die ältere Instrumentirung (Pos. Tr. statt Str.) beizubehalten). Da sie auch jetzt nicht von ihm lassen will, entdeckt er ihr und dem zusammenströmenden Volk *(oben Vl. trem., dazu Accorde in den Bl.)* sein Geheimniss:

»Befrag' die Meere aller Zonen, frag'
den Seemann, der den Ozean durchstrich: —
er kennt dies Schiff, den Schrecken aller Frommen:
den fliegenden Holländer nennt man mich!«

Die letzte Gewissheit, die Senta über ihren Geliebten erlangt, entflammt ihre Liebe zu kühnstem Todestrotze; mit unhemmbarer Gewalt reisst sie sich von ihrer Um-

gebung los, erklimmt ein Felsenriff und ruft dem Davonsegelnden nach:

»Preis' deinen Engel und sein Gebot!
Hier sieh mich, treu dir bis zum Tod!«

Sofort versinkt das Schiff des Holländers *(während das Erlösungsmotiv in triumphirenden Klängen daherrauscht)*, doch in der Ferne erhebt sich der Erlöste mit der zum Tode Treuen zu Gottes Throne.





3.

Tannhäuser

und

Der Sängerkrieg auf der Wartburg.

Handlung in drei Aufzügen.

Text und Musik von Richard Wagner.*)

(Madame Camille Erard hochachtungsvoll gewidmet.)

PERSONEN:

Hermann, Landgraf von Thüringen . . .		*Bass.*
Tannhäuser	Ritter und Sänger	*Tenor.*
Wolfram von Eschenbach .	Ritter und Sänger	*Baryton.*
Walther von der Vogelweide	Ritter und Sänger	*Tenor.*
Biterolf	Ritter und Sänger	*Baryton.*
Heinrich der Schreiber . .	Ritter und Sänger	*Tenor.*
Reinmar von Zweter	Ritter und Sänger	*Bass.*
Elisabeth, Nichte des Landgrafen . . .		*Sopran.*
Venus		*Sopran.*
Ein junger Hirt		*Sopran.*
Vier Edelknaben		*Sopran u. Alt.*

Thüringische Grafen, Ritter und Edelleute. Edelfrauen. Ältere und jüngere Pilger. Sirenen. Najaden. Nymphen. Bacchantinnen.

Schauplatz der Handlung: I. Aufz.: Das Innere des Hörselberges bei Eisenach; ein Thal vor der Wartburg. II. Aufz.: Auf der Wartburg. III. Aufz.: Thal vor der Wartburg. Zeit: Im Anfang des 13. Jahrhunderts.

Es giebt drei Ausgaben der Partitur. Die älteste trägt den Vermerk: »Als Manuskript von der Handschrift des Komponisten auf Stein gedruckt. Dresden 1845.« Die

*) Dresden, C. F. Meser (jetzt A. Fürstner, Berlin).

zweite gestochene ist die heute bei den Aufführungen gebräuchliche; sie unterscheidet sich von der ersten durch mehrere Verbesserungen der Instrumentirung, sowie durch einige im Ganzen unwesentliche musikalische Zusätze und Änderungen (die erste Phrase des blasenden Hirten ist in der 2. Ausgabe verlängert; in der Einleitung zum dritten Aufzug erklingen [S. 256 der 2. Ausg.] das Buss-, Venus- und Pilgerfahrt-Motiv). Wesentlich von der zweiten Ausgabe verschieden ist die dritte, die im Jahre 1860 bewerkstelligte Pariser Bearbeitung, welche neuerdings an fast allen ersten Bühnen zur Annahme gelangt ist und auch der Bayreuther Aufführung 1891 zu Grunde gelegt wurde, und deren Haupt-Unterschiede folgende sind (die Seitenzahlen beziehen sich auf die am meisten zugängliche 2. Ausgabe der Partitur). Die Ouverture schliesst nicht mit dem Pilgerchor ab, sondern führt die Venusbergmusik kurz vor dem Stimmungsumschwung (Quartsextaccord auf H im *ff* auf S. 27) bei erhobenem Vorhang als ein umfangreiches Bacchanal weiter. Dasselbe schildert die Besänftigung des höchsten Rausches sinnlicher Lust durch die drei Grazien. Als Sinnbilder dieser durch die Anmuth verklärten sinnlichen Liebe werden »Europa's Entführung« und »Leda mit dem Schwan« dargestellt. Wie die Handlung die Aufbietung aller scenischen und choreographischen Wunderkünste verlangt, so erreicht die Musik hier einen bisher nirgend gekannten Ausdruck erotischer Raserei, dessen nervenerschütternde Realistik nur durch den Anblick des scenischen Prunks und der neutralisirenden sinnlosen Künste des modernen Balletts an der ihr ursprünglich inneliegenden Eindruckskraft verliert. Wenn es eine Censur für Musikstücke gäbe, wie eine solche für die Litteratur vorhanden ist — in Sparta waren wirklich die ionischen Weisen ihres verweichlichenden Einflusses wegen verpönt —, so müsste der neue Venusberg jedenfalls vor allen übrigen Tonstücken dem Censurverbot anheimfallen. Aber als kühne, schwelgerische Tonmalerei bei verhältnissmässig einfachen Mitteln — es sei nur an die electrisirende Wirkung der Castagnetten erinnert, an dies sinnverwirrende Toben und Brausen, das lechzende, verzehrende Schmachten, die zärtlich kosenden Wonnelaute — fordert die Scene die grösste Bewunderung heraus. Freilich lässt sich an ihr sogleich der Hauptvorwurf, der gegen die ganze Neubearbeitung gerichtet werden muss, in handgreiflichstem Maasse nachweisen, derjenige der Stilwidrigkeit nämlich: ist es doch,

als ob mit dem Beginn dieser Scene der klare Fluss der Musik sich plötzlich zum strudelreichen Strome wandelte. Wagner hatte inzwischen das »Rheingold«, die »Walküre« und insbesondere den »Tristan« geschrieben, in welchem er der Schilderung liebender Sehnsucht durch eine ungewöhnlich mannigfaltige Ausnutzung der Chromatik ganz neue Ausdrucksmittel erschloss, die er nunmehr von den Höhen einer vergeistigten Empfindung, denen der Leser in »Tristan« begegnet, in die Erdensphäre der Sinnenlust übertrug. Es ist kein Beispiel bekannt, in welchem die Gegensätzlichkeit zweier ganz verschiedener Stile, hier also des ursprünglichen Tannhäuser- und, in den Zusätzen, des Tristan-Stils, so fühlbar wäre wie in dieser Scene. Schon dieser Mangel an Stileinheit, dann aber die bis auf wenige Motive durchgängig zu beobachtende Armuth der Erfindungskraft darf als Beweis gelten, dass Wagner hier nicht dem künstlerischen Schaffensbedürfniss Folge gegeben hat, sondern zu Gunsten eines Eingeständnisses an die Prachtliebe und die Geschmacks-Überfeinerung des Pariser Publikums zu einer Neubearbeitung geschritten ist. Es ist auch nicht ausser Acht zu lassen, dass durch die Neueinrichtung der poetische Gedankengang der Ouverture zerstört wird, welche den Triumph der durch den Pilgerchor ausgedrückten Frömmigkeit über die Sinnenlust, die im Mittelsatz glüht, versinnbildlicht.

Mögen wirklich die Überleitungstacte vom Gesang der Venus zu dem des Tannhäuser: »Dir töne Lob!« [S. 58—59] in der ursprünglichen Einrichtung ein wenig steif und eckig gerathen sein, die 8 Ersatztacte der neuen Ausgabe stören weit mehr durch ihre Unzugehörigkeit zu der frischen, franken Art des Duetts, in noch höherem Grade die abstruse Überleitung zu Tannhäuser's zweitem Gesang: »Dank deiner Huld« [S. 60—61]. Im Gegensatz hierzu dürfte die Neubearbeitung des ganzen Gesangs der Venus: »Geliebter, komm! sieh dort die Grotte..« der ursprünglichen Lesart um so mehr vorzuziehen sein, als diese Musik eine innige Verschmelzung mit der Handlung bekundet und glühender und duftiger instrumentirt ist als früher. Bei den Worten der Venus: »Hin zu den kalten Menschen..« fällt die rhythmisch lebhaftere Begleitung angenehm auf [S. 75].

Das Streben, der Rolle der Venus eine grössere Bedeutung zu verleihen, hat den Komponisten veranlasst, den Schluss des Duetts erheblich auszudehnen. Die neue Lesart beginnt nach den Worten: »Zieh' hin, Bethörter! suche dein Heil — und find' es nie« mit folgenden Versen:

»Die du bekämpft, die du besiegt,
die du verhöhnt mit jubelndem Stolz,
flehe sie an, die du verlacht,
wo du verachtest, jamm're um Huld!
Deiner Schande Schmach blüht dir dann auf;
gebannt, verflucht, folgt dir der Hohn:
zerknirscht, zertreten seh' ich dich nah'n,
bedeckt mit Staub das entehrte Haupt . . . .
Da liegt er vor der Schwelle,
wo einst ihm Freude floss:
um Mitleid, nicht um Liebe
fleht bettelnd der Genoss!
Zurück der Bettler! Sklave, weich!
Nur Helden öffnet sich mein Reich!«

Ganz abgesehen von der Künstelei der Sprache, die gegen den natürlichen Versefluss des Tannhäuser seltsam absticht, erhält der Charakter der Venus durch diese phantastischen Übertreibungen (»die du verhöhnt«, »wo du verachtest« u. s. w.) eine Beimischung von galliger, zügelloser Wuth, die vielleicht bei dem verschmähten Weibe verzeihlich ist, aber doch der Liebenswürdigkeit, die den früheren mit grossem Geschick durchgeführten Grundzug der Göttin bildete, vollkommen widerspricht. Ebensowenig verdient der Schluss:

Tannh. Mein Sehnen drängt zum Kampfe; . . .
mich drängt es hin zum Tod!
Venus. Wenn selbst der Tod dich meidet,
ein Grab dir selbst verwehrt?
Tannh. Den Tod, das Grab im Herzen,
durch Busse find' ich Ruh' u. s. w.

mit seinem Spielen mit Begriffen und seiner verschleierten Ausdrucksweise den Vorzug vor der klaren, kernigen, lebhaft gesteigerten ersten Fassung. Das Orchesterzwischenspiel vor Tannhäuser's Worten: «Zu ihr! zu ihr!« im I. Aufz. IV. Auftr. [S. 103 Allegro] ist in der Neubearbeitung langathmiger, geschmeidiger. Die Kürzung des Sängerkampfs in der Neubearbeitung darf um so willkommener heissen, als an den meisten Theatern die Besetzung der Partien der Sänger ausser Tannhäuser und Wolfram eine unzulängliche zu sein pflegt. Das Zwischenspiel im Orchester nach dem Gesang der jungen Pilger am Schluss des II. Aufzugs [S. 252] ist ebenfalls als

Einmischung eines fremden Stils zu bezeichnen. Der Schluss des letzten Aufzugs [von S. 322 ab] ist in der Pariser Einrichtung reizvoller instrumentirt.

Bis auf die wenigen angegebenen Stellen verdient demnach die ältere Ausgabe den Vorzug, und wenn Wagner wirklich die Pariser Bearbeitung als die »einzig giltige anerkannt wissen« wollte, so erbrachte er einen neuen Beleg für den alten Satz, dass der Künstler bei der Werthschätzung seiner Werke nicht immer von der nöthigen Unbefangenheit geleitet wird.

Vorgeschichte.
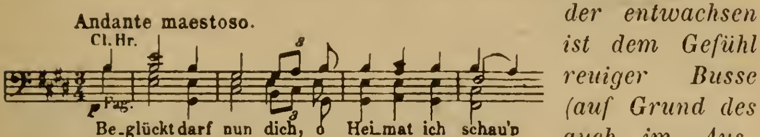
Heinrich von Ofterdingen, mit dem Beinamen Tannhäuser, gehörte zu jener Schaar von Rittern und Sängern, welche der kunstsinnige Landgraf Hermann von Thüringen (von 1190—1217 regierend) an seinem Hofe zu versammeln liebte und welche sich und ihre Zuhörer an Wort und Weise zu ergötzen pflegten. Der wilde Ungestüm, der in Tannhäuser's Liedern loderte, fand nicht die Zustimmung der Genossen; auch die reine Neigung, die er in Elisabeth's Herzen, der Nichte des Landgrafen, für sich entstehen sah, genügte seiner heissen Begehrlichkeit nicht, und so ging der hochfahrende Mann von dannen. Da, als er den Fuss in die Nähe des Hörselberges lenkte, in welchem der Sage nach Frau Holda, die Venus des Nordens, verzaubert sass, hörte er plötzlich ein leises sinnverwirrendes Klingen und Singen; in der Ferne, zwischen den Stämmen der Bäume, durch Gras und Strauch sah er zierliche Gestalten huschen, der Berg that sich auf, und zwei Frauenarme umschlossen ihn in liebender Verstrickung, er war in Venus' Reich.

Es wurde schon gelegentlich des »Freischütz« (I. Bd. II. Abth. S. 23, 24) darauf hingewiesen, dass die Umwandlung der germanischen Gottheiten in Zauberer und böse Geister von den christlichen Missionaren geflissentlich besorgt und begünstigt wurde, um dieselben bei dem an den heidnischen Überlieferungen festhaltenden Volk in Misskredit zu bringen. Frau Holda (Holle, mit Fricka übereinstimmend) musste es sich gefallen

lassen, zur männerverführenden Frau Venus herabzusinken und von der genussfrohen Schönheitsgöttin die Ausschweifung und den Sinnentaumel zu entlehnen, Begriffe, von denen die sittenstrenge Götterwelt des Nordens ursprünglich keine Spur aufweist.

Ouverture.

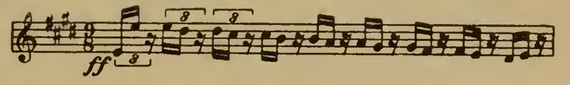
Der gottergebene Dankgesang der zurückkehrenden Pilger:



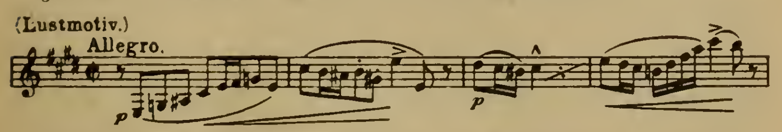
der entwachsen ist dem Gefühl reuiger Busse (auf Grund des auch im Auszugschor der Pilger vorkommenden B u s s - m o t i v s):

(Bussmotiv.)
I. Aufz. Ach, schwer drückt mich der Sün - den Last...
III. Aufz. Durch Sühn' und Buss' hab' ich ver - söhnt...

bildet den Ein- und Ausgang, den siegenden Grundgedanken der Oper, der sich allmählich zu strahlender Majestät erhebt (mit dem Verzierungsmotiv [Bussmotiv a], dessen Octavensprung es als dem Bussmotiv verwandt kennzeichnet, indess die 5 Posaunen im Einklang die Pilgerweise anstimmen)):*
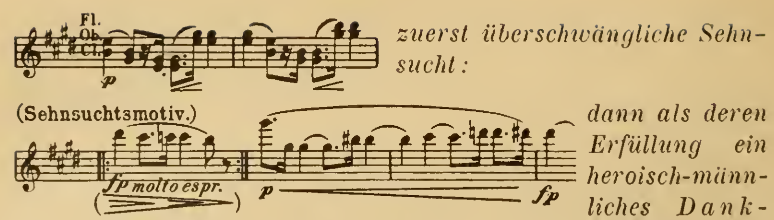


Während diese Weise nach und nach verklingt und wie in nebelgraue Fernen zieht, schwirren plötzlich die Lockrufe prickelnder Sinnenlust durch die Lüfte, immer näher dringt das geheimnissvolle Jauchzen und Schmachten, als dessen Urbild sich bald das weit ausholende, sehnsüchtig schwellende, begehrlich lockende L u s t m o t i v herausschält:



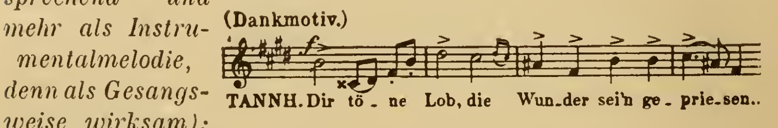
welches, durch verführerischen Schmeichellaut verstärkt:

---

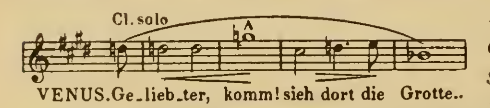
*) Es war Berlioz, dem diese Begleitung als kunstlos und roh missbehagte, indess sie auf den vorurtheilsfreien Beschauer des Gesammtdramas den Eindruck einer wohlangebrachten Schlichtheit ausübt.
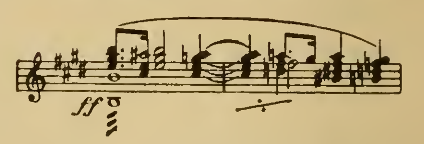


zuerst überschwängliche Sehnsucht: dann als deren Erfüllung ein heroisch-männliches D a n k l i e d hervorruft (dem Liede Tannhäuser's im II. Auftritt entsprechend und mehr als Instrumentalmelodie, denn als Gesangsweise wirksam):



Dem Jubelrausch folgt ein Augenblick der Ernüchterung, welcher dem verführerisch sanften Gekose liebenden Sehnens weicht (mit dem Gesang der Venus im II. Auftritt gleichlautend, von glitzernden Geigenaccorden in der Höhe begleitet):



Noch einmal antwortet die neu erwachte Sehnsucht, noch einmal ertönt der Liebe Dankeshymnus (zuerst von gestossenen Sechzehnteln, dann von Tr olenläufen in Br. und Vc. begleitet), die Lust wird zum sinnbetäubenden Taumel (Triangel, Becken, Tamburin treten hinzu), bis mit dem Ausruf:



der Höhepunkt erreicht ist, von dem aus (unter Benutzung des athemlos stürmenden, wie verzweiflungsvoll wimmernden Bussmotivs a) der Sinnenzauber ermattet und erlischt, um wieder dem feierlichen, triumphirend austönenden Pilgerliede Raum zu geben (Pos. durch Tr. verstärkt, das Bussmotiv a ohne Pausen und dadurch eindringlicher, thatkräftiger wirkend).

Die beiden Grundgedanken, deren Kampf in der Seele des Helden den Inhalt der ganzen Oper bildet, die Gottergebung und die Sinnenlust, werden in der Ouverture in kernhaften Zügen durchgeführt. Nicht ihr Konflikt wird veranschaulicht, der im Drama vor sich geht; ohne Übergang löst die

Schilderung der Sinnenlust den Pilgerchor ab, und dieser naht dem nach Erlösung dürstenden Büsser rein und unbefleckt, gleich als ob das Heilige zu erhaben wäre, um sich mit dem Weltlichen vermischen zu können. Das gemeinschaftliche Band ist der Charakter des Helden, der sich von der Gottesliebe ab- und ihr wieder zuwendet, der sie und ihren Gegensatz mit der Leidenschaftlichkeit des unzähmbaren Lebensdranges ergründet und an der Lust zu Grunde geht, noch im Tode das Evangelium der göttlichen Wahrheit in alle Welt verkündend.

Die markige, realistische Zeichnung dieser beiden Gegensätze mag es sein, die einen Berlioz veranlassen konnte, die Ouverture als ein der Feinheit und der innern Harmonie entbehrendes Kunstwerk aufzufassen. Die Kraft, mit welcher sich der Komponist in die beiden Stimmungswelten vertieft, mit welcher er sie darzustellen vermochte, endlich der ewig menschliche Inhalt seiner Töne rücken jede aesthetische Bemängelung in den Hintergrund. Und was die Ouverture an Feinarbeit vermissen lässt, ersetzt sie durch die Schönheit und Grösse ihrer Gesammtform. Der Bedeutung des Göttlichen entsprechend, umrahmt der Pilgerchor die Orgie, er selbst in schlichten Maassen entwickelt, diese üppig wuchernd, abspringend, sprudelnd, doch vorübereilend, nicht haftend, indess jener bestehen bleibt und über die Verirrung obsiegt.

I. Aufzug.
I. Aufttitt.
Allegro ₵.
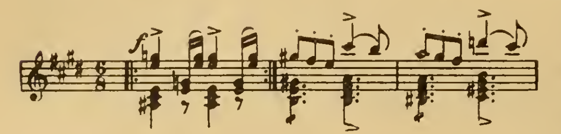
Der Anfang vom Ende des Minnezaubers, mit dem Venus den liederfrohen Ritter gefangen hält, ist es, mit welchem das Drama anhebt. Nymphen tanzen, Bacchantinnen rasen, Sirenen locken, liebende Paare kosen, doch Tannhäuser schlummert, das Haupt im Schooss der liebevoll über ihn geneigten Huldin.

*Die Musik entspricht in den Motiven und vielfach auch in der Entwickelung dem Mittelsatz in der Ouverture.**) *Statt*

*) Die Orgie in der Ouverture trägt die Bezeichnung Allegro 𝅗𝅥 = 80, die im ersten Auftritt: Allegro molto 𝅗𝅥 = 132, ist aber in doppelt langen Notenwerthen geschrieben. Hieraus ergiebt sich eine Verlangsamung der Musik im ersten Auftritt gegenüber der Ouverture. Im Übrigen liegt

Tannhäuser's Danklied erschallt in der Ferne der Gesang der Sirenen; die Ausartung der Lust schildert ein wild zuckendes Presto:

Presto $^6/_8$. — I. Tempo.



Ergreifend bei aller Einfachheit ist nach dem letzten Lockruf der Sirenen die Überführung von dem letzten Auflodern der Lust zum Schlummerfrieden Tannhäuser's, die sich der Hauptsache nach in den langausgehaltenen Tönen C- (Grundton des Sirenenchors und als His Vorhalt des folgenden) Cis-H der ersten Geigen vollzieht und die in den leise erklingenden Glockenschlägen E (Fl., Ob., Harfe) schon den Traumesinhalt des Minnesängers andeutet.

II. Auftritt. Allegro.

Jäh fährt der Ritter aus dem Schlaf empor. Der Freundin, die ihn schmeichelnd an sich zieht *(die bezeichnenden Tacte, deren Tonfall nur mit der streichelnden Hand nachgeahmt zu werden braucht, um die sinngemässe Gebärde zu ergeben:*



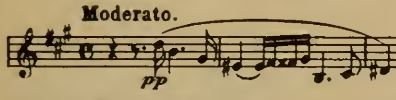
---

es in der Natur der aus den Situationen herausgeschaffenen Motive, dass selbst ohne besondere Angaben das Zeitmaass erheblichen Abwandlungen unterliegen muss, dass beispielsweise das Lustmotiv vorwärts eilen, das Dankmotiv fest und stetig schreiten, das Sehnsuchtsmotiv bald weilen und zögern, bald treiben und drängen soll; man muss eben nur die Bedeutung der Motive, die meist aus dem ihnen in der Oper untergelegten Text hervorspringt, nachempfinden, um sogleich auf das angemessene Zeitmaass zu treffen. Das ist so klar, dass es keines Wortes bedürfte, wenn man nicht doch selbst bei hervorragenden Orchestern groben Verstössen gegen den sinngemässen Vortrag begegnete. Und wie hinsichtlich des Zeitmaasses, so pflegt es auch in Bezug auf die Phrasirung zu geschehen. Kann es eine geschmeidigere melodische Bildung geben als den ersten Tact des Sehnsuchtsmotivs? kann die Phrasirung wohl eine andre sein, als die vom Komponisten hinzugefügte: ein allgemeines decrescendo, zwei kleinere, ein starker Accent auf das erste, ein leichter auf das dritte Viertel, das ganze schmachtend und verhalten, selbstverständlich von den Geigen mit e i n e m Bogenstrich auszuführen? Man beobachte nun, wie diese Stelle meist unbarmherzig in die vier Viertel zerhackt und jedes dieser Viertel mit einem Accent versehen wird, und man wird zugeben, dass sogar das Selbstverständliche und Offenkundige vor Missverständniss oder gar vor Schlendrian nicht sicher ist. Dies eine Beispiel für viele!

sind dem Schmeichelmotiv [S. 50 oben] nachgebildet) vertraut er den Inhalt seines Traumes: ihm war's, als hörte er »der Glocken frohes Geläute«. Wohl gemahnt ihn Venus daran, wie er durch sie zum Gott erhoben ward, wohl preist er singend ihre Reize *(vergl. Dankmotiv)*, doch ach! die stete Genussfreude des Gottes ist dem erdgebornen Sklaven des Wechsels versagt: »aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen«. Dem zarten Vorwurf der Geliebten *(durch das werthvolle, fernerhin unausgenutzt bleibende Motiv eingeleitet):*

Andante.

Allegro.

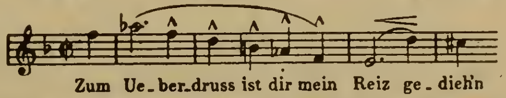


begegnet der Ritter mit dringenderer Bitte um Urlaub *(mit dem Dankmotiv, das einen halben Ton nach oben transponirt wird und dessen Unsangbarkeit an mannigfachen Unkorrektheiten der Gesangsdeklamation merkbar wird).**) Die Himmlische entflammt zu hellem Zorn, klingt's doch wie Hohn aus seinem Dankliede für ihre Huld, die er preist und dennoch flieht, und seine Untreue entringt ihr den Schrei der Verzweiflung.

Moderato.

Allegro.

Die Erregung wird im zischelnden Sechzehnteltremolo der Achtelpassagen durch den ganzen Satz beibehalten. Häufiger als irgend Einer bisher bedient sich Wagner hier zur Schilderung heftiger Gemüthsbewegungen der verminderten Septimenaccorde, die übrigens ebensowohl der Göttin der Liebe:



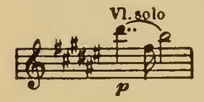
wie im dritten Aufzug dem verfluchenden Papst beigegeben werden. Wie allmählich das musikalische Gefüge des späteren Musikdramas aus der alten Opernform emporwuchs, sieht man an diesem Satz, der wohl hinsichtlich der Gesangs-

*) Diese erste Erwiderung der Venus und die Antwort Tannhäuser's werden meist — ohne grosse Einbusse an Wirkung — ausgelassen, mit folgendem Sprung: Venus (S. 58 der Partitur): »da ihr höchster Preis dir«, 1 Tact bleibt, der nächste wird statt in Es-moll in D-dur gespielt mit dem Grundton A. Die nächsten 3 Tacte und das ganze Allegro werden um einen halben Ton erhöht, das folgende Moderato und Allegro fallen aus.

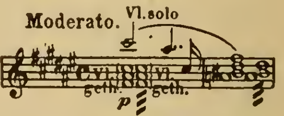
deklamation schon erhebliche Koncessionen an den Sprechgesang enthält, aber dennoch mit der Wiederkehr der ersten Phrase, mit der Beibehaltung der Grundtonart, mit dem duettirenden Schluss sich noch an die alte Opernform anlehnt.

Moderato. Noch einmal entbietet sie alle Zauberkraft und lockt ihn mit verführerischem Lächeln in eine duftdurchwehte Grotte; aus der Ferne klingt das Locklied der Sirenen.*)

Die Musik ist in schmeichelnden Klangreiz förmlich gebadet. Zu den früheren Motiven (vergl. Ouverture), über welchen die zarten Sehnsuchtsrufe der Solovioline in der obersten Lage ertönen:



erscheint ein neues Lockmotiv:

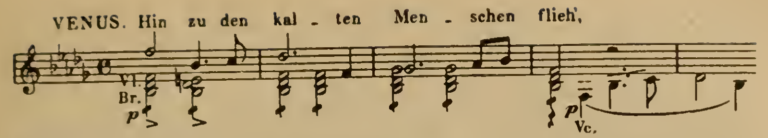


Neben der angegebenen Instrumentirung — ein Theil der Vl. im Tremolo, die andern ausgehalten — werden vorzugsweise Cl. und Fl. verwandt. Den letzten Freudenaufruf der Venus begleiten Holzbläseraccorde in Achteltriolen.

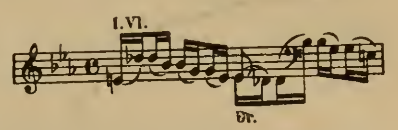
Allegro. Noch einmal lässt der entflammte Ritter sein Preislied hören, begeisterter, feuriger, als bisher; doch heftiger auch bricht der Durst nach Freiheit in ihm empor: »Zu Kampf und Streit will ich steh'n, — sei's auch um Kampf und Untergeh'n!« Jetzt weiss sie, dass sie ihn zu halten unvermögend ist. Ihren Schmerz vermag nur die gewisse Hoffnung zu lindern, dass ihn die Erinnerung an ihre Huld nicht lange auf der Oberwelt dulden wird. *(Diese besänftigte Empfindung tönt in der schon bei der Bemerkung über die Pariser Bearbeitung angezogenen zart elegischen Stelle aus, vgl. S. 46, 7. Zeile v. u.):*

---

*) Die in Bayreuth 1891 eingeführte Neuerung, dass bei den Worten der Venus: »Geliebter, komm! sieh dort die Grotte!« eine Grotte aus der Erde emporsteigt oder noch besser ein Felsen sich in eine Grotte spaltet, darf als ein Mittel zur Verstärkung des dramatischen Conflicts in Tannhäuser's Seele willkommen geheissen werden. Die Grotte muss die verschwiegenen Freuden des Venusreichs abspiegeln, wie das Bacchanal dessen laute und rauschende.



Und als auch diese Zuversicht an der Unerschütterlichkeit seines Entschlusses zu Schanden wird, da vermag sie ihrer Verzweiflung nicht mehr Einhalt zu gebieten (*durch die motivisch verwandte Passage angedeutet*):



von der überwältigt sie das Menschengeschlecht verflucht, den Geliebten um Wiederkehr anfleht, bis der Nothschrei seiner Heilssehnsucht: »Mein Heil ruht in Maria!« sie mit jähem Schrei zusammenbrechen lässt, doch ihn mit einem Schlage aus dem Zauberduft des Minnereichs in die klare, frische Frühlingsnatur der Oberwelt zurückversetzt.

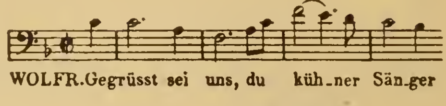
II. Auftritt. Moderato.

Heerdengeläute, der schlichte Gesang eines Hirten, das nahende, dann sich entfernende Lied der älteren Pilger, die nach Rom zum Gnadenfeste wallen und in deren reuiges Geständniss er inbrünstig einstimmt (*Bussmotiv*), empfangen den Entzauberten, der, von Dank gegen Gott und von Sündenschmerz erschüttert, auf die Knie gesunken ist. Nicht kümmern ihn die immer näher erklingenden Jagdhornrufe und erst als der Landgraf sammt seinem Gefolge von sangeskundigen Rittern auf den Betenden zuschreiten, erhebt er sich zu stummem Grusse.*) Wolfram ist's, der edle selbstlose Freund,

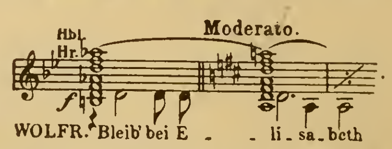
IV. Auftritt. Allo. moderato. Allegro.

*) Obschon diese Fanfaren durch die Zahl der benutzten Hörner (vorgeschrieben sind 12 Waldhörner), durch ihre Gruppirung hinter der Bühne, ihr Näherkommen einen wesentlich lebendigeren Eindruck erzielen können, als wenn sie, wie es meist geschieht, von den 4 Orchesterhörnern mit geringer Abschattirung heruntergeblasen werden, so haftet dieser Stelle doch eine merkliche Stauung an, welche durch den regungslos knieenden Tannhäuser nicht ausgefüllt wird und gegen die das Erscheinen der Gruppe des Landgrafen sehr unvermittelt wirkt. Wir schlagen deswegen vor, dass die C-Hörner von Part. S. 87, 11. Tact an (kurz vor dem ersten Eintritt der Es-Hörner) auf der Bühne und zwar (wenigstens scheinbar)
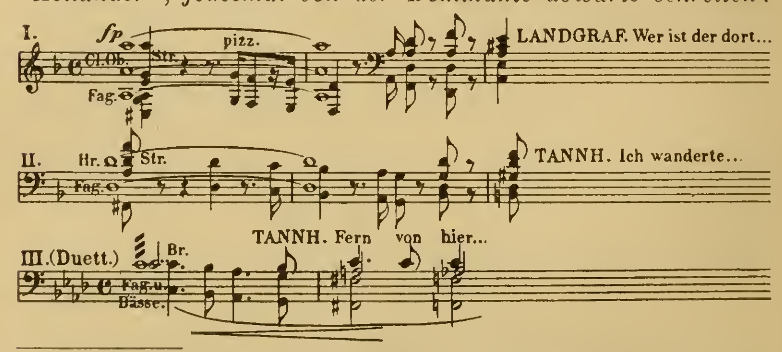
der ihn zuerst erkennt, der allen Hochmuth aus den Mienen des lange Vermissten entwichen findet *(in dem durch eine liebenswürdige Phrase des Violoncells eingeleiteten warm melodischen Gesange):*



Moderato. und der auch den trotz dringendster Bitte Davonstrebenden zu bannen weiss:



Wolfram's Ausruf wirkt nach dem etwas dicken, enggefügten Ensemble der Sänger, aus dem nur die verminderten Septaccorde Tannhäuser's hervorstechen und das im Ganzen weder der Anlage noch der Erfindung nach hervorragt, sowie durch die langgehaltenen Bläserharmonien und den Eintritt der Harfe um so strahlender. Ein schon im »Holländer« benutztes Motiv (S. 52 u.) — das bei jeder Wiederkehr etwas wie das Leid der Erinnerung wachruft — findet in der ganzen Scene, sowie im Duett mit Elisabeth im II. Aufzuge, häufige Verwendung. Hier sind die Gestaltungen nebeneinandergestellt, welche, wie im »Holländer«, jedesmal von der Dominante abwärts schreiten:



---

vom Landgrafen, der doch das Zeichen zum »Sammeln« geben muss und von Walther und Biterolf, die sogleich nach dem Landgrafen zu singen haben, geblasen werden. Nach dem letzten Jagdruf treten dann von hinten Wolfram, der als Erster den Tannhäuser erkennen soll, sowie von der dem Landgrafen entgegengesetzten Seite die übrigen Ritter auf, alle natürlich mit Jagdhörnern versehen.

Wie schon im Duett mit Venus, so ist auch hier häufig die erste Hälfte des Tacts mit Achteltriolen (seltener mit Sechzehnteln) ausgefüllt, die in einen ausgehaltenen Accord auslaufen.

Den einzig nach Busse verlangenden Ritter hält die Erinnerung an die Mädchengestalt, zu der er bisher mit heiliger Scheu emporblickte, gebannt, und mitten in seines Herzens Trostlosigkeit vernimmt er von Wolfram die beseligende Kunde, dass sein Lied in der Jungfrau Herz unauslöschlich haften geblieben sei.

Der rein-lyrische Gesang Wolfram's, der auf ein kurzes nach alter Gepflogenheit behandeltes dramatisches Recitativ folgt, wird in schönklingendem Ensemble wiederholt. An der Stelle: »ein Preis war's doch«:

WOLFR. Den du al-lein er-rangst

pp

mischt sich ein Schmerzensaccent des unerwidert Liebenden in seine sonst überaus milde Verkündigung.

Der Frühling, der draussen angebrochen ist, kehrt auch in Tannhäuser's Herzen ein; das lodernde Feuer, das ihn verzehrte, weicht der reinen, keuschen Flamme, die zu nähren, zu preisen er mit den Freunden gern zur eben noch verschmähten Gaststätte, zur Wartburg, zurückkehrt.

Allegro.
Più moto.
Più stretto.

Sein Jubelruf:

Allegro.

Ha, jetzt er-ken-ne ich sie wie-der u.s.w.

ist, wie ein Vergleich mit den Motiven aus »Rienzi« (S. 21) und »Fl. Holl.« (S. 28 u. und S. 59 u.) beweist, nicht ohne Vorgänger, erscheint hier aber zweifellos in edelster, schwungvollster Form. Auch Wolfram bedient sich in seinem zweiten Kampfliede (S. 62) bei den Worten: »Du nahst als Gottgesandte« einer ähnlichen Tonfolge, als deren poetischer Inhalt bei ihm, wie bei Tannhäuser, die Gestalt der Elisabeth zu denken ist. Das ganze Finale bildet einen lebhaft gesteigerten, ebenso kunstvollen wie klangschönen Abschluss.

Bühnen, welche nicht über die nöthigen 12 Jagdhörner und den dazu gehörigen Jagdtross verfügen, sind leider genöthigt, das Più moto und die Tacte 1—14 und 21—45 des Più stretto auszulassen.
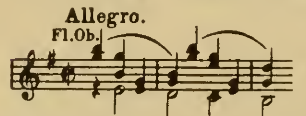
II. Aufzug.

Doch nicht ungestraft leert der Sterbliche den Becher sündiger Lust, und neidisch lauert am Saum des reinen Horizonts, der über dem Schuldbeladenen zu blauen begann, die Gewitterwolke des schwarzen Verhängnisses.

I. Auftritt. Einleitung (Allegro).

Wie könnte das Herz der kaum erblühten Elisabeth einer vorausblickenden, ahnungssvollen Besorgniss Raum bieten? Als der Ritter von dannen zog, da wusste sie's kaum, dass sie ihm mehr zugethan wäre, als den Andern, und erst seine Abwesenheit enthüllte ihr die wahre Natur einer liebenden Regung. Jetzt kehrt er zurück; mit überschwänglicher Freude, aber mit der Unbefangenheit makelloser Tugend harrt sie seiner in der für den Empfang der Gäste und für den Sängerkampf festlich geschmückten Halle der Wartburg.

Die Musik blüht in der Klangpracht freudiger Erregung. Nur an einer einzigen Stelle ruft geheimnissvoll die erzürnte Liebesgöttin ihre Mahnung: »Zieh hin, Bethörter, suche dein Heil, suche dein Heil und find' es nie!« (Cl. und Ob.) in die lichten Harmonien. Die Motive nehmen stellenweise einen duettirenden Charakter an, dem zufolge Tannhäuser's Jubelmotiv in den Geigen (letztes Beisp.) mit zarten Zwischenphrasen der Solo-Oboe abwechselt. Es mag befremden, dass die Elisabethmotive denjenigen der Venus darin gleichen, dass sie aus dem Durdreiklang gebildet sind (vergl. S. 50 ob.), das absteigende:
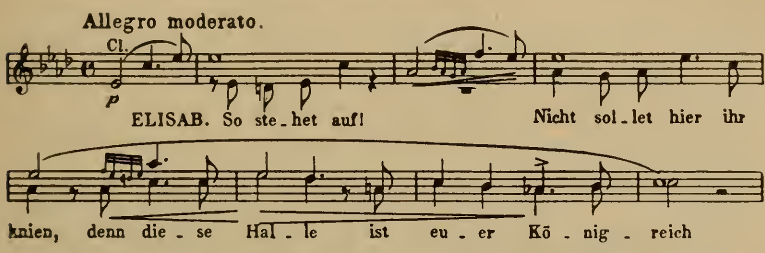


ist sehr ähnlich gebildet wie das Lockmotiv (S. 54, 2. Beisp.). Doch während hier die naiven Klänge der Ob. und Fl. durch konsonirende, friedsam stimmende Accorde gestützt sind, erwächst dort das Verlangen, das in dem durchdringenden Ton der Sologeige und dem Tremolo der übrigen heimlich glüht, aus sehnsüchtig gemuthenden, scharfen Dissonanzen. In beiden Motiven athmet Zärtlichkeit, hier die keusche, selbstlose, dort die heisse, begehrliche.

II. Auftritt. Allo. moderato.

Nach der Überschwänglichkeit des Herzensergusses der Elisabeth haftet ihrem Duett mit Tannhäuser die
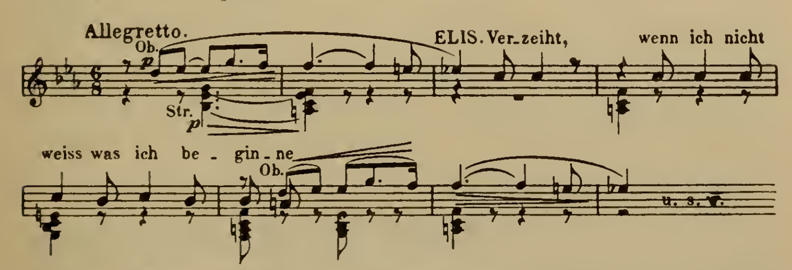
Zurückhaltung an, welche der Rang und die Unschuld der Jungfrau bedingen und welche nur in dem Schlussensemble (»Gepriesen sei die Stunde«) einem ungehemmten Gefühlsausbruch den Platz räumt.

Um so beredter erläutert die Musik in den zarten Zwischenspielen des Orchesters die Empfindungen der Jungfrau. So zuerst, wenn sie den Knienden bittet:



wo die Clarinette das offenbart, was ihre Worte nur errathen lassen: liebende Hingebung [die nämliche Weise erklingt im Nachspiel des Duetts, während sie dem Geliebten nachblickt], oder im langsameren Mittelsatz, sobald sie über ihr allzu unumwundenes Geständniss: »Ich preise dieses Wunder«, das ihn zurückgeführt, »aus meines Herzens Tiefe« erschrickt, und wo dann die Oboe den eigentlichen Dolmetscher ihrer verwirrten Rede abgiebt:

Allegretto.



In dem ganzen Duett ist übrigens kaum eine Spur der Kompositionstechnik des »Nibelungenringes« anzutreffen, und nur in der grösseren Innigkeit der Empfindung und in der Realistik der dramatisch-musikalischen Zeichnung zeigt der »Tannhäuser« hier wieder einen Fortschritt gegen seine Vorgänger. Vom

Allegro. *Schlussallegro werden meist die Tacte 29—93 ausgelassen, wodurch allerdings eine sich aus der hier beibehaltenen alten Arienform ergebende Länge hinweggeräumt wird, aber doch auch die Empfindungen der Handelnden der beabsichtigten und sicher wirksamen Ausführlichkeit beraubt werden. Dagegen*

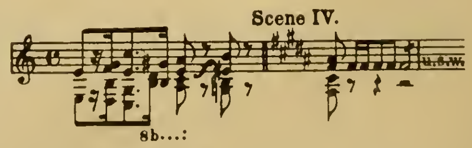
III. Auftritt. Moderato. *ist es zu verwundern, wie sich für den nächsten Auftritt, in welchem der Landgraf Elisabeth's neuerwachten Frohsinn auf die Zaubermacht der Liebe zurückführt und diese als Erörterungsthema für den sogleich beginnenden Sängerkampf anzusetzen beschliesst, bis jetzt noch kein Rothstift gefunden hat. Der Gesang des Landgrafen ist von Salbung nicht frei, und seine Worte verschleiern einen Gedanken, der, wie sich beim Sängerkampf herausstellt, an Klarheit nichts zu wünschen lässt.*)*

IV. Auftritt. Allegro. *Kaum kann der Marsch, welcher den Einzug der Gäste des Landgrafen begleitet, als etwas anderes als ein glanzvolles musikalisch-scenisches, ganz im Sinne der alten Oper verwandtes Dekorirungsmittel gelten, dessen Rechtfertigung in der schwungvollen, kernigen Musik liegt, zu der ein zartempfundenes Gegenstück von melodischem Reiz in der Aufzugsmusik der Sänger folgt.*

Moderato. Die Edeln des Landes sind versammelt, die Sänger harren ihrer Aufgabe; der Landgraf gedenkt der Rückkehr des kühnen Sängers, deren Ursache er in einem wunderbaren Geheimniss erblickt. Dieses, und deutlicher: der Liebe Wesen soll die Kunst der Sänger nunmehr zu ergründen trachten. *(Die Ansprache des Landgrafen geschieht in der Form des dramatischen Recitativs, in welchem*

---

*) Für die Auslassung dieses Auftritts würde der dritte Tact des Moderato (Scene III) wie folgt zu verändern sein und sogleich der Marsch (Scene IV) folgen:



Elisabeth hätte während des Nachspiels abzugehen, die drei Tacte der Scene III bildeten nicht die Auftrittstacte des Landgrafen, sondern der Bühnentrompeter, auf deren erstes Signal sogleich der Landgraf und Elisabeth erscheinen müssten.

die Auftrittsmusik der Sänger, Wolfram's Gesang »War's Zauber . .« als Erinnerungsmotiv neben neuen Motivbildungen verwandt werden). Wolfram wird durch's Loos als der Beginnende bezeichnet.*)

Der Sängerkrieg. Moderato.
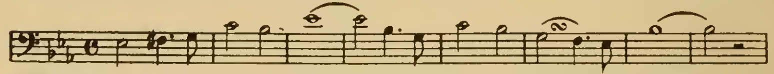
Wie Venus und Elisabeth die beiden entgegengesetzten Ausstrahlungen der weiblichen Liebesempfindung darstellen, so vertritt im Gegensatz zu Tannhäuser, dem Genussfrohen, Wolfram die selbstlose Frauenverehrung. Ihm scheint die Liebe ein Wunderbronnen, den er entzückt betrachten, aber nicht berühren darf. Tannhäuser erkennt grade in der Löschung seines Verlangens durch dieses Bronnens Fluthen, die es stillen und wiedererwecken, das ewige Spiel der Liebe.**) Als nun gar

Allegro. Meno allegro.

*) Zu wievielen Beklemmungen und »Entgleisungen« hat nicht schon der kleine, unwichtige Aufruf des Edelknaben: »Wolfram von Eschenbach, beginne!« Anlass gegeben! Am practischsten ist jedenfalls das Beispiel eines Kapellmeisters, der vor dem Gesang deutlich von Holzbläsern den D-dur-Accord angeben liess und den schwierigen Einsatz auf diese Weise sicherte. Da jedoch statt des Aufrufs schon die Pantomime vollkommen verständlich ist und überdiess der Aufruf selbst mit seiner Ausweichung nach D-dur von dem musikalischen Gefühl als ein späteres, nicht in der ersten Conception vorhandenes Einschiebsel empfunden wird, so empfiehlt es sich, im Moderato die Tacte 24—33 auszulassen. Während der Tacte 21—33 wenden sich die Edelknaben mit einer auffordernden Handbewegung zu Wolfram und begeben sich dann zum Landgrafen.

**) Der schüchterne Versuch der Elisabeth, dem Tannhäuser nach seiner ersten Apostrophe Beifall zu spenden, darf nur als eine Kundgebung der Sympathie des arglosen Mädchens, nicht im Entferntesten als Zeichen des Einverständnisses mit seinen Ansichten gelten. Ob es nicht stilvoller, dem Drama angemessener sein würde, wenn sie schon hier die erschreckende Wahrnehmung machte, dass der geliebte Mann auf Irrwegen wandle oder, wie sie später sagt: »dass ihn ein furchtbarmächtiger Zauber gefangen hält«, mag dem Geschmack der Regisseure überlassen bleiben. Wie auf der einen Seite Wolfram seine Worte: »da blick' ich auf zu einem nur der Sterne . . . und nimmer möcht' ich diesen Bronnen trüben« und gar später: »Dir, hohe Liebe, töne begeistert mein Gesang« nicht ohne leise anzudeutende Beziehung auf Elisabeth vortragen darf, so muss diese andrerseits den immer unverhüllter hervorbrechenden Cynismus Tannhäuser's mit wachsendem Entsetzen wahrnehmen, ohne dabei zu Anfang noch die Unerfahrene spielen zu wollen. Tannhäuser muss bald nach den ersten Worten Wolfram's eine mühsam unterdrückte

Moderato. W a l t h e r von der Vogelweide den Bronnen als die T u g e n d deutet, an der man das Herz, aber nicht den Allegro. Gaumen laben dürfe, da giebt ihm der leicht in Harnisch versetzte Tannhäuser zu verstehen, die Ehrfurcht vor dem Höchsten und die Liebe zu einem gleichgeformten Wesen seien zweierlei Dinge, von denen jenes Anbetung, Allegro. dieses freudigen Genuss fordere. Den würdigen B i t e r o l f, der die r e i n e Liebe als Quelle des Heldenmuths ansieht Meno allegro. und den Genuss wohlfeil schilt, wagt er gar als unerPiù moto. fahrenen Prahler zu verhöhnen. Die entbrennende Aufregung über Tannhäuser's übel angebrachte Leidenschaftlichkeit beschwichtigt Wolfram mit einem erhabenen, den göttlichen Ursprung der Liebe betonenden Hymnus:



Es ist dieselbe Melodie, welche später die zum Tod betrübte Elisabeth, die vergebens Tannhäuser's Wiederkehr erhoffte, auf ihrem letzten Gange zur Wartburg heimgeleitet. Statt aller Antwort erhebt sich Tannhäuser, der seine Leidenschaftlichkeit nicht mehr zu zähmen vermag, und singt jenes glühende Danklied an Venus mit den Schlussworten: »Armsel'ge, die ihr Liebe nie genossen, zieht in den Berg der Venus ein!«

*Durchgehends wird bei den Gesängen der Ritter die Harfe verwandt.**) *Neben ihr erscheinen im Anfang bei Wolfram*

Erregung kundgeben, welche momentweise, namentlich aber bei Wolfram's letztem Gesange mit einer wonnigen Traumverzückung zu wechseln hat, die ihn bei seinem Venuslied ganz überwältigt und ihn der Elisabeth vergessen, ihn auch von dem ihn bedrohenden Tumult zunächst nicht das Geringste gewahren lässt.

*) Ausser an den von den übrigen Instrumenten nicht gedeckten Harfenstellen möchte es nicht rathsam sein, dass die Sänger auf ihren Harfen gar zu genau das Spiel im Orchester nachahmen, da sie hierdurch aller pantomimischen Freiheit beraubt werden.

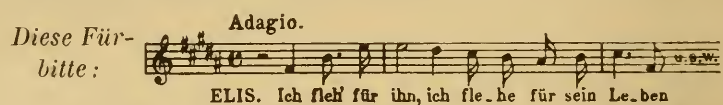
und Walther die gedämpft und verschwiegen klingenden geth. Vc. und Br., bei Tannhäuser die hellern, saftigern Cl., Hr. und Fag. als harmonische Unterlage, indess bei Biterolf streitbare Fanfaren der Trompete aufleuchten. In Wolfram's letztem Gesange stimmen leise Posaunenaccorde zu Ernst und Feierlichkeit; Tannhäuser's Venuslied erhält durch die in hohen Noten leise tremolirenden Vl. etwas Flimmerndes, Prickelndes; die Modulation ist bei Tannhäuser ruhelos, bei Wolfram bedacht und maassvoll. Der stärkste Gegensatz aber ist in der Gesangsstimme bei beiden zu beobachten; dieser bedient sich stets der ausdrucksvollen, im geschmeidigen Tonfall schöngezeichneten Cantilene, jener bevorzugt die kernige, accentvolle Gesangsdeklamation. Dieser Gegensatz, der fernerhin stets beobachtet bleibt, muss bei der Besetzung der Rollen wohl berücksichtigt werden, weil nur aus der richtigen Hervorkehrung dieses Dualismus im zweiten und dritten Aufzuge die rechte Wirkung erfolgen kann. Man höre den Wolfram mit markiger, unbiegsamer, den Tannhäuser mit weicher, geschmeidiger Stimme singen, und das richtige Verhältniss ist dahin. Die Form der Gesänge ist eine freie, durch das poetische Grundthema vereinheitlichte musikalische Nachempfindung, und die Steigerung ist eine allmähliche, lebhaft fortreissende, sowohl im Ausdrucke des Elegischen (Wolfram), wie des Leidenschaftlichen (Tannhäuser). Um den wichtigen Eindruck der gegnerischen Gesänge auf Tannhäuser anzudeuten, benutzt der Komponist Motive aus dem Bacchanal (Lustmotiv).

Nur eine Abschwächung bildet hierin Walther's Gesang, der wie er nur Wolfram's Worte erläutert, ihn auch musikalisch nicht zu überbieten vermag. Es ist zu empfehlen, hier entweder der Pariser Einrichtung zu folgen, oder folgenden Sprung anzubringen: Wolfram endet »der Liebe reinstes Wesen«, der Chor singt: »so ist's, gepriesen sei dein Lied«, und zwar die letzte Sylbe auf B; das Orchester überschlägt von dieser Sylbe einschl. an 5 T. Es-dur, das Meno Allegro, F-dur, das Moderato B-dur ausser den beiden letzten Tacten, deren erster mit der Chorsylbe »Lied« einsetzt, und Tannhäuser singt nunmehr: »O Wolfram, der du also sangest«.

Andante. — Adagio.

Tannhäuser's Geständniss, dass er im Venusberg geweilt, welches durch seine Mienen die unwiderleglichste Bestätigung findet, entfesselt einen Sturm des Abscheus. Die Frauen fliehen von dannen, die Männer rotten sich unter Verwünschungen gegen ihn zusammen und holen zum Todesstreich aus, als Elisabeth sich zwischen den Schuldigen und seine Bedränger wirft und ihn gegen die dennoch Eindringenden mit ihrem Körper deckt. Sie, die reine Jungfrau, die ihn geliebt, »deren Blüthe mit einem jähen Schlag er brach«, habe das erste Recht, ihn zu richten, und sie — bittet um sein Leben, auf dass er seine Schuld reuevoll sühne, dass er inne werde, »wie auch für ihn einst der Erlöser litt«.

Diese Fürbitte:



mit dem anschliessenden Ensemble, bildet poetisch wie musikalisch den Höhepunkt der Oper. Eine Kürzung: Adagio T. 35—53 ist zu widerrathen; Wagner nennt die Stelle den »Nerv der ganzen ferneren Tannhäuserexistenz, die Axe seiner Erscheinung«.

Maestoso. — Moderato. — Più moto. — Meno mosso. — Allegro.

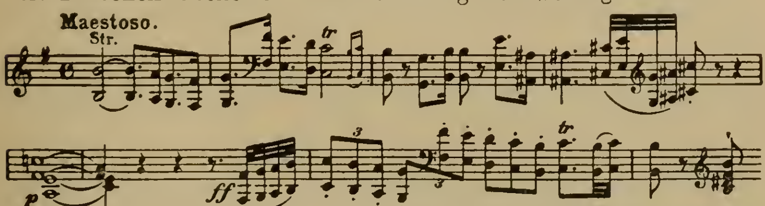
Wohl zu gelegener Stunde zieht der Zug der jüngeren Pilger an der Burg vorbei, um am Gnadenfest in Rom Vergebung für geringe Sünden zu finden. Ihnen sich anzuschliessen befiehlt der Landgraf dem sündigen Ritter. Während Elisabeth Gott für ihn anfleht, dieser sich von Seelenschmerz durchwühlt zu ihren Füssen windet, die Übrigen ihm zornentflammt sein Vergehen vorhalten, erklingt plötzlich in der Ferne der Pilgergesang *(mit dem Schluss des Chors der ausziehenden älteren Pilger gleichlautend, nur von Frauenstimmen gesungen)*, und, von heiligem Vorsatz entzündet, eilt Tannhäuser mit dem Ruf: »Nach Rom!« von dannen.

Vorzugsweise vom Standpunkt der rein musikalischen Technik aus interessant und als Vorbereitung für den um so



wirksameren Einsatz des Pilgerchors angebracht ist das langathmige Ensemble vom Gesang des Landgrafen ab, in welchem eine choralartige Weise, zuerst vom Landgrafen, zuletzt von Elisabeth gesungen, in immer lebhafterem Zeitmaass und mannigfacherer Verwebung der Singstimmen und der kontrapunktirenden Instrumente durchgeführt wird. Während grossen und gewissenhaften Bühnen die vollständige, bei musikalischer Sauberkeit sehr wirksame Ausführung empfohlen sei, können kleinere die T. 49—142 [vierter T. von Meno mosso] des Più moto überspringen.

Wenn die einzelnen Darsteller auf eine malerische Gruppirung und auf eine Belebung ihrer Gebärden durch eine ausdrucksvolle Nachempfindung des Gesungenen bedacht sind, so wird das Ensemble auch darstellerisch nicht den Eindruck einer Länge aufkommen lassen. An einer oft vergriffenen Stelle mag gezeigt werden, wie scheinbare Längen der Darstellung unschwer zu vermeiden sind, wenn sich der Darsteller nur die Mühe giebt, über den Charakter der Musik nachzudenken und seine Gebärden mit demselben in Einklang zu versetzen. Den Einleitungstacten der letzten Rede des Landgrafen: »Ein furchtbares Verbrechen ward begangen« ist seitens des Komponisten in der Partitur zwar nur die Regie-Bemerkung: »feierlich in die Mitte tretend«, im Textbuch »nach einer Pause« beigegeben, dennoch redet das Orchester eine bestimmte einschneidende Sprache, die freilich, wenn sie vom Darsteller nicht ausgedeutet wird, die Einheit zwischen Orchester und Handlung nothwendig zerstört:

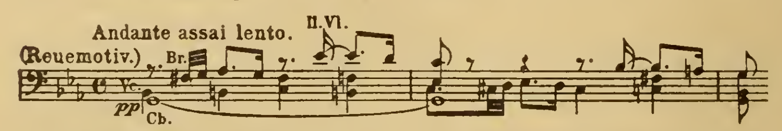


Diese acht Tacte würden etwa in folgender Weise auszufüllen sein: Der Landgraf, der sich vorher in der Nähe der Coulissen zu befinden hätte, nähert sich mit gemessenen Schritten, finsterem Gesichtsausdruck dem Tannhäuser, bleibt im dritten Tact stehen, indem er ihn mit zornigem Blicke misst und im nächsten Tact die Hand wie drohend gegen ihn erhebt (vergl. die Passage aufwärts), sein Auge fällt (im 5. und 6. Tact) auf Elisabeth,

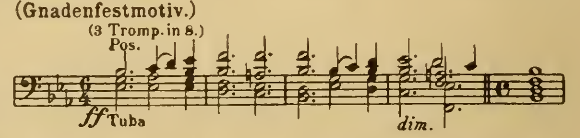
wird milder, kehrt dann (7. T. mit dem Auftact) um so erzürnter auf Tannhäuser zurück, gegen den er nunmehr die letzten Schritte (bis in die Mitte der Bühne) ausführt. Selbsvertständlich soll diese Erläuterung nicht die einzig mögliche sein, auch muss dabei jeder eckige Zwang vermieden werden.

III. Aufzug. Einleitung. (Tannhäuser's Pilgerfahrt.)

Die Lücke im Verlauf der ferneren Handlung wird durch die Musik überbrückt. Die einzelnen Phrasen des frommen Gesangs der Romwärts ziehenden Pilger werden durch Elisabeth's Fürbitte, dann durch ein neues Motiv, das auf Tannhäuser's inbrünstige Reue zu beziehen ist:



abgelöst. Immer näher rauscht (mit der tonleitermässigen Begleitungsfigur des Pilgerchors in der Ouverture) das Flehen und betende Stammeln der Heilsuchenden, bis sich ihnen die Herrlichkeit der Kirche aufthut:



die nach reumüthigem Bekenntniss die Gnadenbotschaft verkündet (das nämliche Motiv in der Höhe von 4 Vl. mit Dämpfern gespielt). Doch noch harrt Tannhäuser unentsühnt, und für ihn sendet Elisabeth die Seufzer ihres Gebets zum Himmel (Ob. solo).

I. Auftritt.

Wir finden Elisabeth vor der Mutter Gottes knieend; aus der Ferne kommt der Freund, der, seines eigenen Kummers uneingedenk, einst mit ihr jauchzte, als sie den Geliebten wiederfand, der jetzt mit ihr leidet, wo sie seiner ungewissen Rückkunft harrt, der edle Wolfram *(vom Vc. solo eingeführt)* und der, »bleibt auch« seine eigene Herzens- »Wunde ungeheilt«, ihres Gebets Erfüllung von den Heiligen erfleht. Da nahen sie, die zurückkehrenden Pilger *(vergl. Beginn der Ouverture)*, ihr Flehen ward erhört, das kündet ihr friedlich frommes

Moderato.

Andante maestoso.

Lied, und wie sie vorbeiziehen, da durchspähen von der einen Seite Wolfram, von der andern, am Mutter-Gottesbilde angelehnt, Elisabeth die entsühnte Schaar; doch all ihr Beten und Harren hat den Himmel nicht zu rühren vermocht. Wohl schauert sie über dieser schmerzlichen Gewissheit zusammen, doch sie hadert nicht mit des Ewigen Rathschluss: und während das Pilgerlied in der Ferne verhallt, sinkt sie vor der Gebenedeiten auf die Knie: jede Regung eines irdischen Verlangens möge ihr verziehen sein, damit sie fleckenlos vor ihr erscheinen und in der Ewigkeit des Himmels Gnade für den Sünder anrufen könne.

Lento.

Dieser Schwanengesang der Elisabeth (Hbl. mit obligater Verwendung der Basscl., welche die Singstimme gleichsam erläutert und ergänzt — eine dramatisch zweckmässige Verwendung des koncertirenden und nur ornamentirenden Solo-Instruments in der weiland Opernarie) schliesst sich der Fürbitte im II. Aufzug in Bezug auf Innigkeit der Empfindung vollkommen an. Ihm folgt Wolfram's Frage: »Elisabeth, dürft' ich dich nicht geleiten« und Elisabeth's zartsinnige Ablehnung, bei der jene Stelle aus dem Duett II. Aufz. II. Auftr.: »Der Sänger klugen Weisen...« wiederkehrt. Dieser pantomimische Vorgang will in diesem Augenblick nicht ganz angebracht erscheinen, wesswegen es sich empfiehlt, nach dem Gebet sogleich auf das Nachspiel überzugehen (zuerst gleichlautend mit Wolfram's Gesang: »Dir, hohe Liebe ..«). Hier mag Wolfram, der bisher nicht sichtbar war, erscheinen und sie mit einer Gebärde fragen, ob sie seines Geleits bedürfe, was sie einfach ablehnt. Ihre ganze Haltung ist die einer Verklärten, Erdentrückten, und nur ganz kurz bevor sie verschwindet, möchte ein momentanes Zusammenzucken auf ihr bevorstehendes Hinscheiden deuten.)

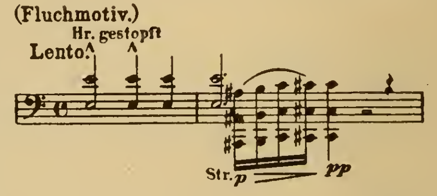
Più lento.

*) Dass das Gebet selbst ebenfalls verkürzt wird (durch Auslassung der T. 29—71 des Lento), beweist mehr die mangelnde Gesangskunst der betreffenden Sängerin, als ihren guten Geschmack.
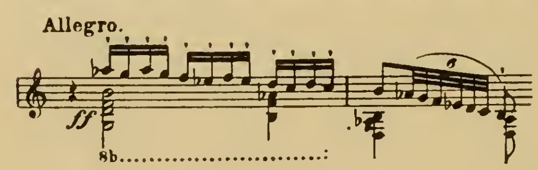
II. Auftritt.
Moderato.

Ein Stimmungsbild der im Abenddunkel versinkenden Herbstlandschaft, über welcher der sanfte Schimmer des Abendsterns als Leitepunkt für den verirrten Wanderer erstrahlt, zeichnet uns der einsam auf seiner Harfe phantasirende Wolfram in seiner »Romanze« an den Abendstern, die nur zuletzt wieder an sein eignes Empfinden und dadurch an die Handlung anknüpft: »Vom (meinem) Herzen, das sie (Elisabeth) nie verrieth, grüsse sie, wenn sie vorbei (an) dir zieht, wenn sie entschwebt dem Thal der Erden, ein sel'ger Engel dort zu werden«. Er versinkt in nachdenkliches Träumen, als, von schauerlichen Klängen geleitet:

III. Auftritt.
Lento.



Tannhäuser heranschleicht. Sein Heil ward ihm versagt, so sucht er denn dasjenige wieder auf, das ihn nicht zurückstösst, das ihn schon einst geletzt. *(Das Lustmotiv erläutert seine Worte zur Genüge; das plötzliche Auffahren bei beiden wird durch das charakteristische Motiv angedeutet):*



Erst Wolfram's tiefes Mitleid für ihn *(vom Orchester sinnig mit Elisabeth's Fürbitte verknüpft)* lässt ihn rasten und dem einstigen Freunde alles anvertrauen: wie er seine Pilgerfahrt vollführt, inbrünstiger, demuthsvoller, als je ein Büsser gethan, mit den brennenden Thränen der Elisabeth in seiner Erinnerung, wie er dem Papst gebeichtet, wie dieser, der alle entsündigt, ihn allein verflucht hätte, ihn, den der Erlösung auf ewig baaren, der dem ewig laublosen Stabe in seiner Hand gliche, und wie er selber sich dann Mitternachts von der Gnadenstätte mit wildem Grauen abgewandt hätte.

Andante.

Lento maestoso.

Diese »Erzählung« Tannhäuser's darf ihrem ganzen Umfange nach als eine Weiterführung der bisher in grösster Verschmelzung in der »Euryanthe« beobachteten musikalisch-dramatischen Einheit, als vollwichtigste Probe des von Wagner erreichten musikalisch-dramatischen Stils gelten. Die Singstimme fusst vollkommen auf einer ausdrucksvollen Deklamation, ohne dabei eines melodischen, dem reinmusikalischen Empfinden nicht als spröde erscheinenden Tonfalls verlustig zu gehen, sie wird vom Orchester getragen, ohne dass dieses mit ihr rivalisirt, wobei dasselbe dennoch die geringsten Gefühlsschattirungen harmonisch, melodisch oder in der Klangfarbe verfolgt; die Motive, hauptsächlich das Reue-, das Gnadenfest- und das Fluchmotiv, ertönen ohne jede Vordringlichkeit, wofern ihnen nicht ein bestimmter Nachdruck zukommt, und die ganze musikalische Entwickelung athmet tiefe Empfindung und natürlichen Fluss. Genau dem Wortsinn gemäss verdichtet sich das Orchester oder schweigt ganz, wird die Gesangsdeklamation geschmeidig oder accentuirt. Bei allem Ausdrucksreichthum sind die Mittel — meist Str., viel gehaltene Accorde, ruhige Achtelcantilene bei der Erzählung der Wanderung — verhältnissmässig sparsam, beispielsweise nach den Worten »die Sinne schwanden mir«, welche ein A-moll erwarten lassen, und durch den plötzlichen Eintritt des Gnadenfestmotivs in Ges-dur mit 3 Fl. und Ob. einen schrillen, peinlichen Eindruck hervorbringen, also die Äusserung: »da ekelte mich der holde Sang« vorbereiten.

Allegro.

Und die Zauberwelt, nach der es den Verstossenen nunmehr heisser und sehnsüchtiger gelüstet, lässt nicht lange auf sich warten. Indess Wolfram ihn zurückhalten will und ihn schliesslich mit Gewalt an sich fesselt, erhellt ein Rosenschimmer dies nächtige Dunkel, geheimnissvolle Schmeichel- und Jubelklänge dringen aus der Tiefe*), die Weise des Sirenenliedes (»Naht euch dem Strande«) kost in langgehaltenen Tönen *(indess von den*

*) Der ursprünglichen Absicht Wagner's zufolge soll ein Orchester unter der Bühne mit demjenigen im Theater alterniren.

Hbl. ein Harmoniengeflimmer ausstrahlt), der Berg thut sich auf, und umgeben von ihren liebreizenden Gefährtinnen erscheint Venus auf dem Blumenlager, sie lockt den Freund zu sich; nur mit äusserster Kraft hält ihn Wolfram zurück und endlich, endlich, als er ihn fast schon dem Verderben aufs Neue preisgegeben sieht, entringt sich seinen Lippen, zum zweiten Mal, das erlösende Wort: »Ein Engel bat für dich auf Erden, . . Elisabeth!«

Maestoso. Der Spuk erlischt, doch von der Wartburg her dringt Fackelschein, Elisabeth, die ausgelitten, wird im Sarge herbeigetragen, noch einmal lässt Tannhäuser das Auge auf ihr ruhen; mit den Worten: »Heilige Elisabeth, bitte

Moderato. für mich!« haucht er ihr zur Seite den Geist aus. Doch, was der irdische Richter dem Lebenden versagte, gewährt dem Sterbenden der ewige: der dürre Stab des Papstes hat neues Laub getrieben, die zurückkehrenden jüngeren Pilger legen das Sinnbild der höchsten Gnade dem Entseelten auf die Brust.

*Vom Ercheinen des Rosenschimmers an bricht allmählich die Musik des Bacchanals wieder durch. Charakteristisch im Gesang der Venus ist die übermässige Sekunde, Cisis in die Terz Dis schreitend; man könnte sie das Sehnsuchtsintervall nennen. Gegen die kühne und farbenschillernde Zeichnung der Venus-Scene steht der schwächliche Gesang der jüngeren Pilger merklich zurück; desswegen ist eine Auslassung zu empfehlen (Sprung von Moderato 1. Tact 4. Viertel einschl. bis zum letzten Tact 3. Viertel einschl.): die Pilger kommen herbei und drücken dem sterbenden Tannhäuser den belaubten Stab in die Hände**).

*) Den ausübenden Bühnenkünstlern seien Wagner's Bemerkungen »über die Aufführung des Tannhäuser« (Ges. Schr. u. Dicht., V. Band. I. Ausg. S. 159, II. Ausg. S. 123) dringend empfohlen.





4.

Lohengrin.

Romantische Oper in drei Acten.

Text und Musik von Richard Wagner. *)

Nicht ohne Bewegung liest man heute die der Partitur vorgedruckten Worte, mit denen der Komponist das Werk seinem Freunde Liszt widmete: »Mein lieber Liszt! Du warst es, der die stummen Schriftzüge dieser Partitur zum hellen Klangleben erweckte; ohne Deine seltene Liebe zu mir läge mein Werk noch lautlos still — vielleicht von mir selbst vergessen — in einem Kasten meines Hausrathes: zu Niemandes Ohren wäre das gedrungen, was mein Herz bewegte und meine Einbildungskraft entzückte, als ich es, stets nur die lebendige Aufführung im Sinne, vor nun fast fünf Jahren niederschrieb. Die schöne That Deines Freundeseifers, die auch mein Gewolltes erst zur wirklichen That erhob, hat mir manchen neuen Freund gewonnen: mich drängt es nun zu versuchen, ob ich mit demselben Schriftwerke, dessen Kenntnissnahme Dich bereits zu seiner öffentlichen Aufführung bewog, auch in Andern den Wunsch, Dir es nachzuthun, erwecken könne. Ist auch die Hoffnung, in weiteren Kreisen mein Werk durch lebenvolle Aufführungen mitgetheilt zu sehen, nur sehr schwach, weil selbst dem wärmsten Eifer meiner Freunde hierfür in unserm öffentlichen Kunstleben ein Zustand entgegentreten müsste, den sie jetzt wohl nur im Wunsche, nicht aber in der That zu besiegen vermöchten, so hätte ich mich doch schon zu freuen, auch nur diesen Wunsch ihnen zu erregen, und ich beabsichtige dies durch diese öffentliche Herausgabe der Partitur, an deren Spitze ich den Namen desjenigen meiner Freunde stelle, dessen sieggekrönte Energie den in ihm erweckten Wunsch bereits zur wirkungsvollen That zu machen wusste. So mögest Du denen, die mich zu lieben vermögen, ein leitendes Beispiel sein, und

*) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

als solches stelle ich Dich ihnen daher vor, indem ich Dir mein Werk vor aller Welt widme.

Nur diesen Sinn hat die gegenwärtige Herausgabe, keineswegs aber die Absicht, mir etwa ein literarisches Monument zu errichten; wäre dies der Fall, so hätte ich auch auf Herstellung des üblichen literarischen Gewandes durch Stich auf Metallplatten dringen müssen, — eine Forderung, die zugleich meinen Herren Verlegern, wegen des nöthigen Zeitaufwandes einer solchen Herstellung, es unmöglich gemacht haben würde, meinem Wunsche eines recht baldigen Erscheinens der Partitur entsprechen zu können. Ich gab daher der schönen Handschrift eines sehr gewissenhaften Schreibers meinen Beifall, und wünsche nun, Du mögest den Deinigen ihr ebenfalls nicht versagen, wenn ich Dich bitte die Widmung dieses gedruckten Manuskriptes freundlich aufzunehmen; denn es ist eben nicht ein »Buch«, sondern nur die Skizze zu einem Werke, das erst dann wahrhaft vorhanden ist, wenn es so an Auge und Ohr zur sinnlichen Erscheinung gelangt, wie Du zuerst es dahin brachtest. Möge es denn weiter erklingen und tönen: dies einst zu erfahren, soll mich auch dafür trösten, dass ich selbst wohl nie mein Werk — hören werde!

Zürich, im Mai 1852. Dein

Richard Wagner.«

PERSONEN.

Heinrich der Vogler . . . . *Bass.*
Lohengrin . . . . *Tenor.*
Elsa von Brabant . . . . *Sopran.*
Friedrich von Telramund, brabantischer Graf *Baryton.*
Ortrud, seine Gemahlin . . . . *Sopran.*
Der Heerrufer des Königs . . . . *Bass.*

Antwerpen. — Erste Hälfte des 10. Jahrhunderts.

Der Begriff des Heiligthums, das nur dem Eingeweihten, dem Bewährten erkennbar ist, während es durch die Beschauung des Laien entweiht wird, ist so alt wie die Religion. Und so lange als der menschliche Verstand die erhabensten Wallungen des Gefühls zu zersetzen gewagt

hat, so lange hat das Heiligthum die ätzende Prüfung der grobsinnlichen Anschauung, den Neid und die Missgunst des Ungläubigen, die Neugier des Laien zu bestehen gehabt.

Das Christenthum bereitete der Scheidung der Religionsauslegung in esoterische für die Eingeweihten und exoterische für die Laien, die bei den Ägyptern, Buddhisten, Griechen, sogar bei den Juden bestand, ein Ende; kein Allerheiligstes wurde mehr in den Anbetungsstätten abgegrenzt, unbetretbar für den Fremden, seinem Blick auf ewig verschlossen. Aber die Menschheit, welche seit Jahrtausenden in der Verehrung sichtbarer Heiligthümer erzogen war, schmückte die abstrakte Lehre des Christenthums mit Gegenständen der Anbetung, mit Symbolen, welche ihnen die übersinnlichen Begriffe ersetzen mussten, mit Reliquien, die sie an Stelle der abwesenden Personen der heiligen Geschichte mit andächtiger Verehrung umgaben und denen sie die nämliche leibliche und geistige Wunderkraft zuschrieben, wie ihren einstigen Trägern.

Mit Vorliebe wandte sich im frühen Mittelalter die Phantasie der Gläubigen der Schaale zu, in welcher Joseph von Arimathias einst das Blut Christi aufgefangen hatte (Ev. Joh. 19, 34). Ein besonderer Kultus wurde dieser Schaale, welche einst von Engeln dem frommen, aber von seinen Feinden hart bedrängten Titurel herniedergetragen worden war, geweiht: dem Gral — so nannte man sie — wurde auf dem Berge Monsalvat ein Tempel errichtet, in welchem eine Ritterschaft der Frömmigkeit und Tugend diente.

Das Hineindringen der Religion in das alltägliche Leben, wie es namentlich dem ersten Jahrtausend des Bestehens der christlichen Lehre zu eigen war, liess auch oft Dinge mit ihr in Verbindung setzen, die wir heute sorgfältig von ihr zu scheiden gewöhnt sind. Das sogenannte Gottesurtheil, welches die nach menschlichem

Wissen nicht zu fällende Entscheidung dem Willen Gottes, richtiger dem Zufall überliess, bildete einen wichtigen Bestandtheil der mittelalterlichen Rechtslehre. Sich von einer Anschuldigung zu reinigen, mussten Frauen glühendes Eisen berühren, wurden in den Fluss geworfen; blieben sie unversehrt oder lebend, so galt ihre Unschuld als erwiesen. In den höheren Ständen war die Form des Zweikampfes als letzte Instanz beliebt. Der Kläger hatte seine Klage gegen den von einer angeschuldigten Frau gestellten Kämpen im Zweikampf zu erhärten. Da trat denn wohl im letzten Augenblick unerwartet ein Ritter auf, den Abenteuerlust oder eine bisher verborgene Theilnahme für die Angeschuldigte in den Kampf trieben: ihn hatte nach dem Volksglauben Gott zum Schutz der Unschuld entsandt. Besonders gern beschäftigt sich der Volksglaube mit den »Schwanrittern«, die von fernher im Kahne daherkommen, von einem Schwan gezogen. Indem Wagner den Lohengrin mit dem Gral in Verbindung bringt, hat er für einen dramatischen Vorgang einen werthvollen Stimmungshintergrund geschaffen. Der Gral ist's, der seine Ritter entsendet, der sie mit Sieghaftigkeit ausstattet, damit sie den Bedrängten Schutz gewähren.

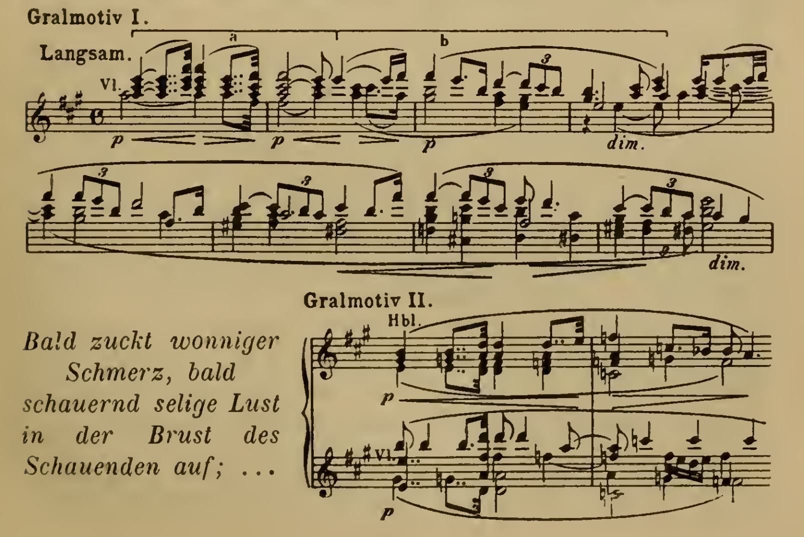
Aber einen Theil seiner Unberührbarkeit theilt der Gral seinen Sendlingen mit: sie dürfen nicht nach ihrer Herkunft befragt werden. Geschieht es, so ertheilen sie zwar Bescheid, doch kehren sie ohne Säumen zum Dienst des Grals zurück. Nur ihr Sinnen und Handeln soll ihre Art kennzeichnen, sie sollen als reine Menschen erscheinen, losgelöst von jedem Vorurtheil des Ranges und der Person.

Gegen Lohengrin, den Gralsritter, welcher naht, um die schwer beschuldigte Elsa von Brabant im Kampf gegen Friedrich Grafen von Telramund zu lösen, richtet sich der Hass Ortruds, der Tochter des entthronten Heidenfürsten Radbod; mit ihr verbündet sich der ehr-

beraubte, vervehmte Friedrich, um Elsa zur Verletzung des Frageverbots und somit zur Entweihung des Heiligthums zu bewegen. In Elsa aber regt sich neben der natürlichen Neugier und der verletzten Eitelkeit der Frau, die ihren Gatten selbst nicht von Personen geschmäht wissen will, die sie für verworfen hält, der Überschwang weiblicher Liebe, die keinen Theil des Gefühlslebens des Geliebten verschlossen sehen, die ihn ganz und rückhaltlos besitzen will, die aus seiner Umklammerung und Erfüllung ihre höchste Beseligung schöpft: sie trotzt dem Verbot und büsst ihre That mit dem Abschiede Lohengrin's und mit ihrem Tode.

Vorspiel.
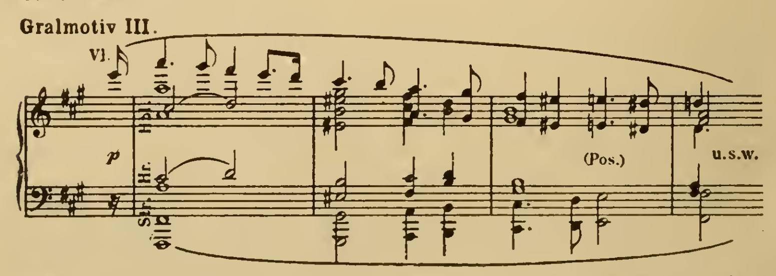
Die »wunderwirkende Darniederkunft des Grales im Geleite der Engelschaar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen, wählte sich der Tondichter des »Lohengrin« als Einleitung für sein Drama zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen... Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginne sich der klarste, blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren, und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten...



Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf; ...

wie sehr sie sich erweitert, will sie doch noch zerspringen vor der gewaltigen Sehnsucht, vor einem Hingebungsdrange, einem Auflösungstriebe, wie noch nie menschliche Herzen sie empfanden. Und doch schwelgt diese Empfindung wieder in höchster, beglückendster Wonne, als in immer traulicherer Nähe die göttliche Erscheinung vor den verklärten Sinnen sich ausbreitet; und als endlich das heilige Gefäss selbst in wundernackter Wirklichkeit entblösst und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird (Eintritt von Tr. und Pos.)..., da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung. Doch über den in Liebeswonne Verlorenen giesst der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht... In keuscher Freude schwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelschaar wieder zur Höhe; den Quell der Liebe, der auf Erden versiegt, führte sie von Neuem der Welt zu; den »Gral« liess sie zurück in der Hut reiner Menschen...«

Gralmotiv III.



Diese programmatische Erläuterung, welche Wagner dem »Lohengrin«-Vorspiel auf den Weg gegeben hat), ist so entfernt davon, der musikalischen Form Zwang anzuthun, dass im Gegentheil die moderne Musik kaum ein zweites formell so abgerundetes Tonstück aufzuweisen hat, wie dieses und das in den gleichen Verhältnissen auferbaute »Tristan«-Vorspiel. Hier die Beseligung der ganzen Menschheit durch das Heiligthum, dort die Berauschung eines von Sehnsucht durchglühten Paares durch die Liebe, in beiden Fällen eine schrittweise sich vollziehende mächtige Steigerung, auf welche hier in dem Abschied*

---

*) Sie ist vollständig, ohne die hinzugefügten Notenbeispiele, in Bd. V der Ges. Schriften und Dichtungen (Leipzig, E. W. Fritzsch) zu finden.

des Heilsboten — oder, um auf dem Boden des Dramas zu bleiben, des Gralsritters, — dort in der Todessehnsucht der Liebenden ein schneller Abstieg folgt: »erkennt ihr ihn, dann muss er von euch ziehn«; eine cyklische Form mit dem Höhe- und Wendepunkt nahe am Schluss wie im Drama selbst, der langgestreckten Meereswoge vergleichbar, die allmählich anwächst, um schnell in sich zusammenzusinken, — ein Drama im Kleinen. Vier einzelne Geigen lassen sich, zuerst wie zuletzt, in höchster Höhe und reinster Harmonie vernehmen; von ihnen aus theilt sich das Klangleben nach und nach allen übrigen Instrumenten mit, wie in gleicher Weise sich der Tonumfang immer mehr nach der Tiefe zu erweitert, »irdisch« wird. Sobald die Blechinstrumente dann den Triumph des Heiligthums verkündet haben, schliesst sich die Grenze der höchsten und tiefsten Töne immer näher in wehmuthsvollem Schwebeklang zusammen und zwar genau mit den Harmonien, die der Erzählung Lohengrin's im III. Aufzuge folgen: der Ritter entweicht, »erkennt ihr ihn, dann muss er von euch ziehn«.

I. Aufzug,
I. Auftritt.
Ziemlich lebhaft.

Nach Antwerpen war Heinrich der Vogler mit seinem Heerbann gezogen, um mit den Brabantern zu »dingen nach des Reiches Recht«. Die wilden Ungarn rüsten sich auf's Neue zum Kriege; kampfesmuthig sagen ihm die Brabanter ihre Hülfe zu.

Von Anfang an ist die vollendete Harmonie zwischen Dichtung und Musik zu beobachten. Der Gesang ist überall der Deklamation entsprossen: Sprechgesang. Aber im selben Maass, in welchem das Wort von der Empfindung des Sprechenden getragen wird, sie gleichsam »auslöst«, nimmt die melodische Linie an Schönheit und Rundung zu. In gleicher Weise wechselt das Orchester zwischen dem einfachen Accord, der die allgemeine Grundstimmung angiebt, zwischen Passagen, die bald dem Dreiklange, bald der Tonleiter entnommen sind und eine äussere Bewegung andeuten (s. gleich die ersten Tacte) und den ausdrucksvollsten Schilderungen geheimen Seelenlebens. Jeder Verkündigung des Königs oder seines

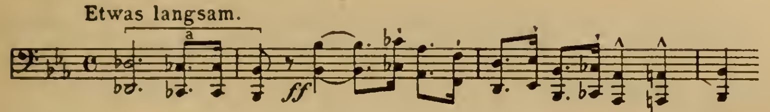
*Heerrufers geht der Aufruf der vier Trompeter voran, der stets in C-dur ertönt und beispielsweise im II. Aufzuge trotz der entlegensten Harmonien des Orchesters seine Tonart festhält.**)

Ziemlich lebhaft.

Langsamer. Doch nicht die Kriegsnoth erheischt Heinrich's Gegenwart in Brabant, das von Verwirrung und Fehde beunruhigt wird. Auskunft verlangt er von dem tapfern Feierlich. Heerführer Friedrich Grafen von Telramund, der nicht säumt, ihm die Dinge, freilich im Licht seiner parteiisch gefärbten Überzeugung, klarzulegen *(bedeutungsvoll eingeführt durch Theil a des folgenden Motivs).* Der sterbende Herzog von Brabant habe, so erzählt er, ihm die Obhut über seine Kinder Elsa und Gottfried anvertraut: von einem Spaziergange der Geschwister im Wald sei Elsa allein zurückgekehrt. Die Verwirrung, das »bleiche Zagen und Erbeben«, welches sie gegenüber seinem eindring- Etwas langsam. lichen Drohen kundgegeben, lässt ihn die grässliche

*) Die Vortragsbemerkung in der Partitur, welche vorschreibt, dass die ersten Viertel im dritten und vierten Tact zu beschleunigen sind, und dass diese Zeiteinbusse durch ein entsprechendes Verweilen auf dem zweiten Viertel wett zu machen ist, wird leider fast nie beachtet. Ein erbauliches Beispiel für die »verlorene Liebesmüh'«, die sich Wagner um das Verständniss seiner Opern gegeben hat, theilt er in der Einleitung zum V. und VI. Bande seiner Ges. Schriften u. Dicht. mit: »Namentlich die Anleitung zur Aufführung des »Tannhäuser«, welche ich in sauberem Drucke hatte herstellen lassen, war von mir, in mehrfachen Exemplaren, an alle die Theater, welche diese Oper gaben, zur Austheilung an die betreffenden Dirigenten und ausführenden Künstler übersandt worden. Sehr betroffen war ich nun darüber, später erfahren zu müssen, dass selbst ein so tief ernstlicher Künstler, wie der früh verschiedene Ludwig Schnorr, nicht die mindeste Kenntniss von dieser Mittheilung empfangen hatte, bis mir denn ein Zufall das Räthsel löste. Mir selbst war nämlich das letzte Exemplar der Broschüre ausgegangen, was mich veranlasste, bei der Intendanz eines mir damals näher stehenden Hoftheaters nach einem der sechs Exemplare, welche ich ihm früher zugeschickt hatte, für mich nachzufragen. Da fanden sich glücklich alle diese sechs wohlverwahrt in dem Archiv eingeschlossen: keines davon war auch nur berührt, dennoch aber als Eigenthum unter Riegel gehalten worden«.

Anklage des Brudermords gegen sie erheben *(von den furchtbaren Klängen unterstützt):*



Auch beansprucht er als nächster Anverwandter den verwaisten Herzogsthron, gleichzeitig Namens seines Weibes Ortrud, die als letzter Spross des einstigen Beherrschers dieser Lande, des Friesenfürsten Radbod, Rechte auf dieselben besässe. Den Abmahnungen der Männer, dem zweifelnden Einwurf des Königs *(mit dem ausserordentlich charakteristischen Orchestermotiv):* begegnet er in auffallender Geflissenheit und zunehmender Gereiztheit mit neuer Anklage: sie, die seine Hand stolz verschmäht, die Träumende, die ihre Hoffnung auf einen unbekannten Retter setze, zeiht er geheimer Buhlschaft, ein Vorwurf, so schwer, dass der König sofort zu Elsa's Vernehmung schreitet.
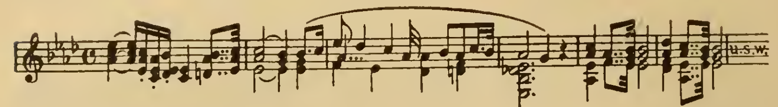
II. Auftritt. Mässig langsam.

Elsa's Auftreten wird musikalisch mit einem Zauber umwoben, den die blosse schauspielerische Darstellung nie erreichen könnte. Zum ersten Mal ertönt im Orchester (in den klagend eindringlichen Klängen der Ob. und des Engl. Horns) eine geschlossene, weit ausgreifende Melodie, deren trauervolle Unschuld, die nur in dem Seitenblick der Gralsharmonie (Gralmotiv II) hoffnungsvoll aufleuchtet, das Herz des Hörers zur Rührung zwingt: Indess die Beklagte in trübem Schweigen verharrt, reden für sie Bruchstücke dieser Melodie, die ihre Schuldlosigkeit, ihren Jammer über die harte Klage erläutern.

Langsam.

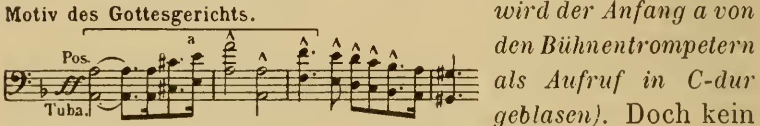
Dem väterlich fragenden Könige vertraut sie in schwärmerischem Gefühlsergusse, wie sich einst ihrem stöhnenden

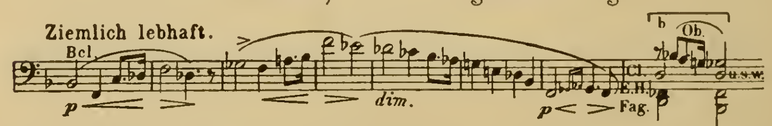
Gebet ein Klagelaut entrungen habe, der mächtig anschwellend in unmessbare Weiten verklungen sei *(vergl. das Crescendo und Decrescendo auf Es)*, und wie ihr dann im Traume ein Ritter erschienen sei *(dem Gralmotiv I, a b folgt das leise in der Höhe erklingende Lohengrin-Motiv:*



Die ganze Erzählung der Elsa bildet eine der anmuthigsten Blüthen des der Deklamation abgelauschten Gesanges), der ihr Trost zugesprochen habe *(Gralmotiv II)*. Elsa's wunderliche Verzückung verfehlt nicht, die Anwesenden stutzig zu machen, nur nicht den Telramund, der, auf seine Anklage versteift, dieselbe gegen Jedermann zu vertreten sich anheischig macht. Im Gottesgericht beschliesst der König die Entscheidung dem Höchsten anheimzustellen. Noch setzt Elsa *(in einer duftig reizvollen musikalischen Episode)* ihr Land, ihre Hand dem Kämpen, der sie beschützen wolle, zum Preis, als auch schon der Aufruf zum Gottesgericht ergeht. *(Von dem Motiv des Gottesgerichts wird der Anfang a von den Bühnentrompetern als Aufruf in C-dur geblasen)*. Doch kein Ritter lässt sich blicken, in aufsteigender Angst:

Ziemlich lebhaft.
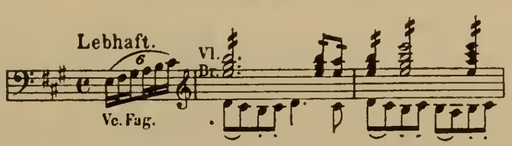




bittet Elsa den König, noch einen Ruf ergehen zu lassen *(vergl. die Fürsprache der »flehenden« Oboe, letztes Motiv b, zu Gunsten der Singstimme)*. Sie sinkt mit ihren Frauen auf die Kniee: »Lass mich ihn seh'n, wie ich ihn sah; Wie ich ihn sah, sei er mir nah«. Und diesmal wird ihr

Lebhaft.

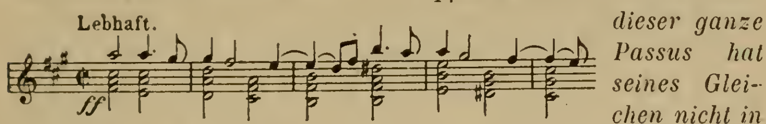
Gebet erhört. Ganz in der Ferne, auf einer der letztsichtbaren Windungen der Schelde erscheint ein von einem Schwan gezogener Nachen, in ihm ein behelmter Ritter in glänzender Silberrüstung, der langsam immer näher kommt.

III. Auftritt.

Die sich durch 75 Tacte erstreckende Ankunft Lohengrin's, zuerst ganz leise durch das Lohengrinmotiv in der hellen, glänzenden Klangfarbe der drei Trompeten eingeleitet, wie sie den doppelt getheilten Chor zuerst zu kurz abgerissenen, dann immer gedehnteren Ausbrüchen der Überraschung und des Staunens, das Orchester zu einem allmählichen Anwachsen schwungvoller Bewegung veranlasst, in der Mitte durch das kernige Bassmotiv weitergeleitet:



und durch die Harmonien unerschöpflichen Jubels beschlossen:



dieser ganze Passus hat seines Gleichen nicht in der ganzen Opernliteratur, und gegen die unmittelbare Wirkung dieser Steigerung möchte der unmusikalischste Hörer vergebens ankämpfen. Ausser der meisterhaften Ökonomie in der allmählichen Verwendung aller ausführenden Mittel wird diese Wirkung zum nicht geringen Theil dadurch hervorgebracht, dass die vorhergehenden beiden Auftritte sich der Bewegung enthalten, geschlossene Musiksätze nur bei den durchaus zart und träumerisch gehaltenen Auslassungen Elsa's bringen, dass also mit der poetischen Spannung ebenfalls eine solche in musikalischer Hinsicht eintritt, deren Befriedigung dann eben die mit allen Mitteln der Melodie und Klangfarbe erreichte Ankunft des Helden ist.
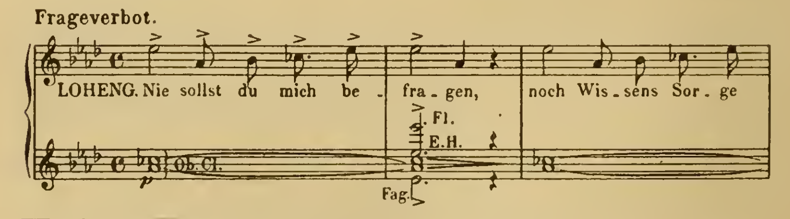
Langsam.

Nicht den Männern und Frauen, die ihn mit ehrfurchtsvollem Jubelruf empfangen, nicht dem König gilt des Ritters erster Gruss, sondern dem Schwan, der ihn
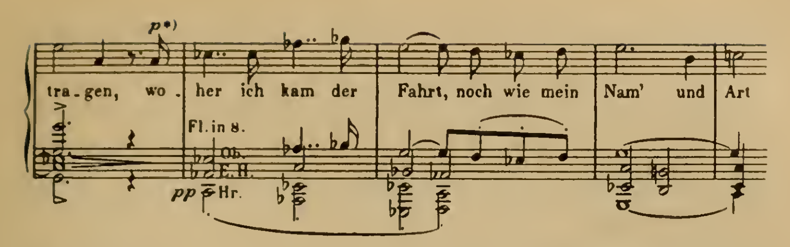
hierhergeführt und dem er Rückkehr und Wiederkunft aufträgt. *(Das süss melodische »Schwanenlied«, das auf den Gral als Heimath deutet — Gralmotiv Ia im Anfang — mit der charakteristischen Accordfolge: die auch im »Parsifal« als »Schwanmotiv« wiederkehrt, ist fast ganz ohne Begleitung und bietet um so mehr Anlass zur Entfaltung vollendeter Gesangskunst und zartester Empfindung.)* Ist es doch auch nicht so sehr der Ritter, als der Schwan, der die bisher trotzig entschlossene Ortrud alsbald mit jähem Schrecken erfüllt.*)

Jetzt erst, nach einem *(in den Gralsharmonien sich ergehenden)* Ausruf andächtigen Staunens seitens des Volks, begrüsst der Fremde den König und neigt sich dann zu Elsa, die ihm hingebungsvoll zu Füssen gesunken ist; mit ernster Milde fragt er sie *(stets unter Beibehaltung der Gralsmotive)*, ob sie sich seinem Schutze anvertrauen wolle, ob er ihr Gatte heissen dürfe. Und als sie beseligt sich ihm ganz zu eigen giebt, da stellt er als einzigen Gegendank die zweimal eingeschärfte Forderung:

Frageverbot.



*) Dieser vom Text geforderte Vorgang ist pantomimisch allerdings sehr schwer auszuführen, da die Gebärde Ortrud's immer eher auf Lohengrin selbst, als auf den Schwan gedeutet werden wird; wenn Ortrud etwa bei Lohengrin's Erscheinen in der vorletzten Flusswindung durch die von den Anwesenden freigebliebene Gasse an das Ufer stürzte und hier mit unwillkürlich vorgestreckter Hand auf den Schwan als den Gegenstand ihres Schreckens deutete, so würde der beabsichtigte Sinn wohl verständlich werden. Übrigens soll Lohengrin das Schwanenlied, »mit einem Fuss im Nachen«, zum Schwan geneigt, singen, wodurch auch die für die Gesangswirkung nachtheilige Rückenwendung entbehrlich wird.



Wie scheint ihr dies Gebot so leicht, wie zuversichtlich gelobt sie es an, und wie voll Entzücken zieht Lohengrin die Reine an sein Herz.

Lebhaft.

Trotz seiner Freunde Mahnen**) besteht auch jetzt noch Telramund im trotzigen Wahn seines Rechts *(mit der heftig pochenden Begleitung):* auf dem Gottesgericht, dessen Vorbereitungen sofort getroffen werden *(unter häufiger Verwendung des Motivs des Gottesgerichts a)*; und in dem mächtig aufgebauten, die prächtigsten Klangmassen entfesselnden Gebet, einem in sich vollkommen gerundeten Tonsatz, der gleichwohl als bedeutungsvolle Vorbereitung und Grundlage zum Zweikampf ein wichtiges Moment des Dramas bildet, stellen sich Alle dem höchsten Richterspruch, Ortrud allein der unbesiegbaren »Kraft« des Gatten anheim. Der Kampf entbrennt *(Theil a des Gottesgerichts-Motivs wird imitatorisch durchgeführt)*, doch so geschickt Telramund den Gegner abwehrt: schliesslich streckt dieser ihn »mit einem weit ausgeholten Streiche« nieder ***), um ihm sodann grossmüthig

Feierlich.

Schnell.

*) Dieses *p* bei Lohengrin's Erwähnung seiner Herkunft ist nicht bedeutungslos; der Komponist will durch dasselbe dem lieblichen Schluss des Frageverbots eine geheimnissvolle Zartheit gewahrt wissen.

**) Die Schwierigkeit dieses Chors veranlasst meist die Auslassung der Tacte 5—13 des Lebhaft.

***) So die Vorschrift des Dichterkomponisten, die also mit der Gepflogenheit unserer Heldentenöre, den Telramund durch die reine Übergewalt der Erscheinung hier zu besiegen und im III. Aufzuge sogar

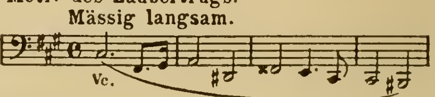
das Leben zu schenken. Nach der athemlosen Spannung, nach dem Ausruf der Menge: »Sieg!« findet zuerst die beglückte Elsa die Worte zu einem überströmenden Dankgesang, der in den immer rauschender ausbrechenden Jubel der Übrigen *(auf Grund des Lohengrin-Motivs)* austönt.

Sehr lebhaft.

Die Kürzung dieses Finales vom Tact 25 des B-dur an (Schluss des Einzelgesangs der Elsa) nebst dem D-dur bis zum 12. Tact einschl. des wieder eintretenden B-dur ist nur auf Bequemlichkeit oder den Wunsch, die übliche Dauer des Theaterabends nicht zu überschreiten, zurückzuführen. Zu lang ist der Chor nur, wenn es die Singenden an der nöthigen Belebung und zunehmenden Begeisterung fehlen lassen.

II. Aufzug.
I. Auftritt
Mässig langsam.
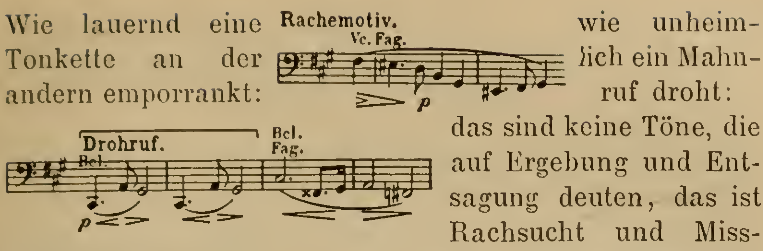
Der zweite Aufzug gewährt zunächst Anlass, Sinnen und Trachten des Gegenspiels kundzuthun. Während ein Jubelfest das Brautpaar und ihre Freunde bei einander hält, vereinigt Telramund und Ortrud der jähe Glücksumsturz in finstrer Nacht auf den Stufen des Münsters, der Kemenate (Frauenwohnung) Elsa's gegenüber. Düster, unbefriedigt und ruhelos spinnt sich eine lange Violoncellmelodie in der Tiefe dahin:



---

zu tödten, in vollkommenem Widerspruche steht, heisst es doch auch dort: »Lohengrin streckt Friedrich, welcher nach ihm ausholt, mit einem Streiche todt zu Boden«. Wo ist die geringste Andeutung dafür zu finden, dass sich Lohengrin, wie oft zu sehen, mit Lufthieben begnügen soll, und dass er den Telramund nur dadurch besiegt, dass er ihm hart auf den Leib rückt? Fürwahr, diese Sucht, den Helden, der liebt und leidet, wie ein Mensch, das heisst, wie ein tugendhafter lauterer Mensch, als einen erhabenen Wunderthäter hinzustellen, zeitigt Wirkungen, die jedem unbefangenen Zuschauer lächerlich erscheinen müssen. Gewissenhafte Darsteller des Telramund sollen auch nicht übersehen, dass derselbe, bevor er vollends am Boden liegt, sich noch einmal zu erheben, einige Schritte zurückzutaumeln und nun erst zu Boden zu stürzen hat. Gleichermaassen fordert dies Text und Musik, und zwar der letzte Tact der Kampfmusik mit dem A der Pauke und den abwärts polternden Bässen.

Wie lauernd eine Tonkette an der andern emporrankt: wie unheimlich ein Mahnruf droht:



das sind keine Töne, die auf Ergebung und Entsagung deuten, das ist Rachsucht und Missgunst, gedämpft von dem eben erlebten Schicksalsschlag. Dazwischen klingt gespenstig das Frageverbot, die Bedingung des Glücks der Liebenden, während von fern aus dem hell erleuchteten Pallas (Ritterwohnung) die Festklänge schmettern. Sie ermuntern Friedrich aus seinem Brüten; nicht zweifelt er an der Gültigkeit des Gottesgerichtes, er, einst geehrt und mächtig, jetzt dem Elend und der Schande preisgegeben, nach Gottes Entscheidung ein Missethäter: er ist es durch die listige Überredung seines Weibes, gegen das er bald mit dem Trotz seines Mannesmuths:

Sehr lebhaft.

Str.

p

Sehr lebhaft.

bald aus dem vollen Gefühl seiner brennenden Schmach heraus:

ff

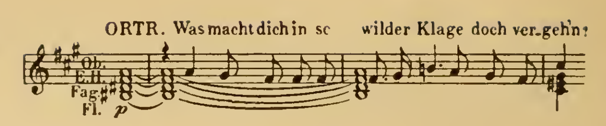
in wildem Schmerze tobt.

Im vorletzten Motiv begegnen wir dem trotzigen Rhythmus aus dem III. Auftr. des I. Aufzugs wieder.

Das letzte Motiv verräth deutlich seine Herkunft aus den zwei ersten Tacten des Anfangsmotivs dieses Aufzugs. Die langsamen Töne des verminderten Septimenaccords, bald auf-, bald absteigend, sind überall grundlegend für den ganzen Satz, als dessen Leitintervall während der ganzen Scenenreihe bis zum Tagesanbruch die Terz Fis-A durchklingt, die nur bei Ortrud's Götteranrufung sich in die Durterz Fis-Ais verwandelt, die aber sogar, nach D-dur umschlagend, noch im Morgen-Weckruf der Trompeten erscheint.

Dem zornigen Ungestüm des Mannes begegnet Ortrud

mit über-legener, fast unheim-licher Ruhe:



(Man beobachte die eigenthümliche Instrumentenlage im verm. Septacc). Allen Vorwürfen des schwer Gepeinigten, Verzweifelnden setzt sie kalten Hohn entgegen, sie scheut sich nicht, den obersten Richter anzutasten:

ORTR. Gott?*)

mit so furchtbar schneidendem Ausdruck, dass der im Herzensgrunde arglose, gerechte Mann das *(im folgenden Accorde ausgeprägte)* Entsetzen nicht zu hemmen vermag. Mit der Zuversicht, welche listige Klugheit gegenüber ehrlicher Einfalt empfindet, häuft sie zu den übrigen Vorwürfen den der Feigheit auf sein Haupt; diese und des Andern Zauberei wären der Anlass seiner Niederlage. Und wieder hat ihn das unselige Weib überredet, und unentrinnbar schlingen sich die Schlangenwindungen ihrer Einflüsterungen um sein sorgenvolles Herz**):

Mässig langsam.

Mässig langsam.

Nur in der Wahrung seines Geheimnisses liege des Fremden Überkraft, durch sie erhalte er seine Zaubergewalt; darum soll Friedrich ihn vor allem Volke des Zaubertrugs im Gotteskampfe zeihen; wird seiner Klage keine Folge

---

*) Zu beachten ist, dass der Vorschlag auf das Wort »Gott« ein langer ist. Jedenfalls soll er etwa die angegebene Dauer des Viertels besitzen; ein crescendo zum *f* und ein mit hämischem Ausdruck auszuführendes Portament dürften den Absichten des Komponisten entsprechen.

**) Ähnlich wie im Gralmotiv III. nähern sich auf- und absteigende Melodien in konvergirender Richtung; dort umspannt das Heiligthum, hier die Zauberei der Arglist das Herz des Menschen.

geleistet, so bleibe die Gewalt übrig, kraft deren er »nur eines Fingers Spitze« dem Zauberer Lohengrin zu entreissen habe, um ihn sofort aller Kraft entkleidet zu sehen. Gelehrig und begierig saugt Friedrich diese Botschaft in sich auf, giebt sie ihm doch Hoffnung, die verlorene Ehre wiederzugewinnen.

Sehr lebhaft.

Die vollkommene Verschmelzung der Musik mit der Dichtung ist ganz besonders dieser Scene eigenthümlich. Die Gesangsstimme beobachtet stets den charakteristisch ausgeprägten Sprechgesang, welcher durch geeignete Harmonie und Klangfarbe stimmungsvoll vertieft und durch fortdauernde Themendurcharbeitung auf die grundlegenden Gefühlsmotive bezogen wird. Von diesen Themen wird namentlich das Rachemotiv, welches unablässig in der Tiefe gährt und welches auch in der verkürzten Form:

Sehr bewegt u. schnell.

den unverhaltenen Zornesausbruch Friedrich's begleitet, an passender Stelle natürlich auch das Frageverbot, ausgenutzt. An die Stelle der musikalischen Formeinheit tritt also der musikalisch wiedergespiegelte Verlauf des dramatischen Gedankens, dessen Vereinheitlichung durch die Klammern der Grundmotive erfolgt. Auch hier geht die Gelegenheit nicht vorbei, ohne dass Beide den Entschluss zum Handeln in den rein musikalisch gerundeten »Racheschwur« austönen lassen, wie denn überhaupt der »Lohengrin« die Dehnung dramatischer Empfindungen zu musikalisch ausgeführten Stimmungen nie vermeidet. Die Stelle:

Mässig langsam.

Mässig langsam.

ORTR. Die ihr in süssem Schlaf ver-lo-ren
FRIEDR.

ist der späteren im Einzelgesange Friedrich's ähnlich: »Nur Eines seh' ich mahnend vor mir stehen« und, wohl unabsichtlich, gleichlautend mit dem Anfange von Elsa's Gebet (I. Aufz. II. Auftr.): »Du trugest zu ihm meine Klagen«.

II. Auftritt

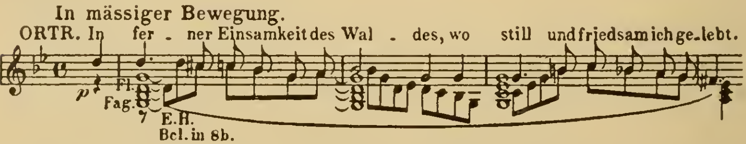
Langsam.

Wie mit einem Schlage weicht das verhängnissvolle Fis-moll einer sanften Überleitungsmusik nach B-dur, aus der die später im Brautzug benutzte Cantilene hervorleuchtet:



Der gesättigt sanfte Klang der Holzbläser, die alle dreifach besetzt sind (die dritte Stimme bei Ob. und Cl. als E. H. und Bcl.), deutet auf Frieden und Seligkeit. Ohne Zweifel ist der Komponist bei dieser Instrumentirung durch das Vorbild der Euryanthe, wie bei der Themenbildung des Gegenspiels durch dasjenige der Eglantine angeregt worden.

In lieblicher Tonweise vertraut Elsa den Lüften ihr Glück, als schneidend Ortrud's klagende Stimme durch die stille Nacht ertönt. Mit heuchlerischem Ausdruck *(der sowohl in der Windungen des E. H. und der Bcl., wie schon in der Klangfarbe dieser Instrumente gekennzeichnet wird):*
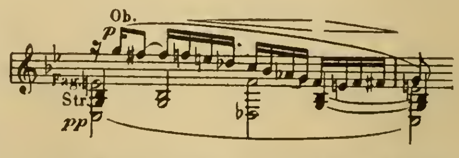


In mässiger Bewegung.

deutet sie auf ihre einstige Waldeinsamkeit, auf ihr jetziges Elend, das in so schreiendem Gegensatz zu Elsa's sonnigem Glück stehe und doch nur durch dieses hervorgerufen sei. *(In zahlreichen Stellen, wie:*

ORTR. Was that ich dir

lässt sich der abwärtsgehende Sekundenschritt des Rachemotivs beobachten, sowie denn Elsa's Schrecken über Ortrud's Unterstellung: »Um Gott, was klagest du mich an?«

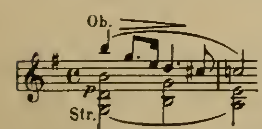


ebenfalls nur eine freie Paraphrasirung desselben Motivs bildet). Leichtgerührt verlässt Elsa den Söller, um Ortrud bei sich aufzunehmen, indess diese in einem kurzen Satz von wilder Grossartigkeit ihre Götter Wodan und Freia

Bewegt.

Sehr lebhaft.

um Segen für Trug und Heuchelei, um glückliches Gelingen ihrer Rache anfleht. Diese knappe Offenbarung legt die Wurzeln des Handelns der Ortrud klar; nicht Machtgier allein lässt sie den Kampf um die Krone aufnehmen, sie ist überzeugte Heidin, welche den Untergang des eingedrungenen Christenthums ersehnt und bezweckt; ohne Zweifel giebt diese Gesinnung ihrem ganzen Handeln einen Anstrich wilder Erhabenheit*). Der Anblick der Tiefgebeugten weckt Elsa's Mitleid so weit, dass sie ihr Fürsprache für Friedrich bei Lohengrin verheisst. Unvermögend, ihr gleich zu danken, hofft Ortrud ihre Schuld in der Zukunft abzutragen, sie vor drohendem Unheil zu schützen, sie streut der Schnellbekümmerten die erste Saat des neugierigen Argwohns mit den geheimnissvollen (*von dem Frageverbot begleiteten)* Worten in's Herz: »könntest du erfassen, wie dessen Art so wundersam, der nie dich möge so verlassen, wie er (nämlich:) durch Zauber zu dir kam«, freilich für jetzt noch ohne deutlichen Erfolg: »Elsa, von Grauen erfasst, wendet sich unwillig« von ihr ab, um sogleich wieder der Regung des fürsorglichen Mitleids:

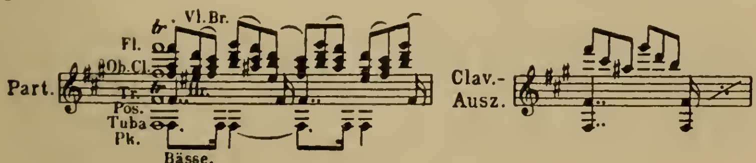


zu folgen und sie zu sich einzulassen, *wobei sich Beide zu einem Duettgesang vereinigen, in welchem die geschmeidige, schmelzende Cantilene der Elsa, von den Vl. mitgespielt, den leidenschaftlich gedämpften, mehr abgestossenen Gesang der Ortrud überstrahlt und überschwebt.*

Sehr ruhig, doch nicht langsam.

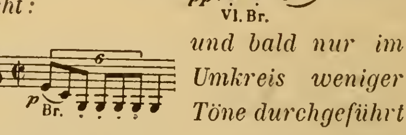
---

*) Welchen Unterschied es unter Umständen ausmacht, ob die Notenbeispiele dem Klavierauszuge oder der Partitur entnommen werden, dafür mag als Beleg nur ein Tact aus dem Nachspiel der Götteranrufung gelten:
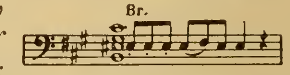


Nicht wenig wird die Charakteristik im voraufgehenden Dialog auch durch die begleitenden Verzierungsfiguren verstärkt, welche bei Elsa warm und schlicht:

bei Ortrud nur vermittelst der unheimlich durchdringenden Bratsche:



und bald nur im Umkreis weniger Töne durchgeführt werden: des tiefen E, bald stockend, dann beschleunigend, nach Art unruhig lauernder Erregung, des F, welches in Eis umschlägt und uns wieder zu dem dämonischen Fis-moll geleitet:



Der reinen Welt des zweifellosen Glaubens, die in Elsa's Worten und in dem langen Nachspiel austönt, folgt die Wolke trüben Unheils in des wiederauftauchenden Friedrich Drohung, die freilich nicht auf der Höhe der Ausdruckskraft der Anrufung der Ortrud steht und auf die Bedeutung eines Schlagschattens und den Umfang weniger Worte hätte beschränkt werden dürfen.

III. Auftritt. Etwas bewegt.
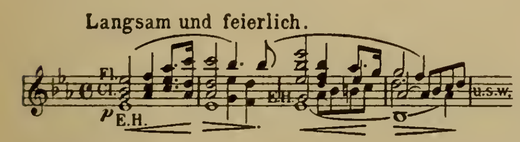
Die düstere Scene wird von einem hübschen Stimmungsbild verdrängt, dem Morgenanbruch, der von vier Thürmern verkündigt wird *(und in einer »Dämmerung« von 29 Tacten vollzogen wird, — einem Vorbild des »Rheingold«-Vorspiels im Kleinen, das wohl einer sorgfältigen scenischen Darstellung würdig ist).* Den schnell versammelten Edeln verkündigt der Heerrufer die Achtserklärung Friedrich's, die Belehnung des fremden Ritters mit Land und Krone; dieser, der »Schützer« von Brabant, wolle heute mit ihnen sein Hochzeitsfest feiern, um morgen mit ihnen in den Kampf zu ziehen.

Die Berichte des Heerrufers, welche im I. Aufzuge angesichts des Ernstes der Situation nicht der Feierlichkeit und Bedeutsamkeit entbehrten, verrathen hier eine Nüchternheit, die durch die sehr ausgeführten, zum Theil sehr rauschenden Männerchöre nur obenhin verdeckt wird; dass Telramund
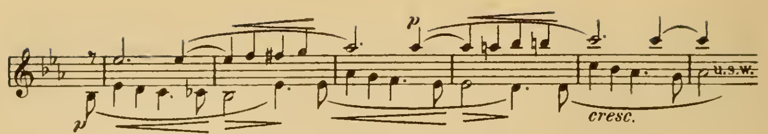
geächtet ist, haben wir bereits von ihm selbst vernommen, dass Lohengrin Gemahl der Elsa und Herr von Brabant werden sollte, bildete ja die Bedingung des Zweikampfs. Leicht entbehrlich ist Friedrich's Erscheinen unter der Handvoll aufrührerischer Edler, denen er ankündigt, was er nachher vollführt.

Unter solchen Umständen ist es wohl zu verwundern, warum die Regisseure und Kapellmeister, welche sonst doch vor den wunderlichsten Kürzungen nicht zurückscheuen, nicht längst hier eingegriffen haben und dem ersten Auftrittschor der Edlen: »In Früh'n versammelt uns der Ruf«, der auch schon zu reizlos ist, um nicht gekürzt zu werden, sogleich die Mittheilung der vier Edelknaben folgen lassen: »Macht Platz für Elsa, unsre Frau«. Kein Zuschauer würde der Verständlichkeit der Handlung darum entrathen, und für die Wirkung der folgenden Auftritte wäre viel gewonnen. Trotzdem soll nicht geleugnet werden, dass die Chöre in schwungvoller, sauberer Ausführung und im Rahmen einer grossen Bühne ihre Wirkung erfüllen und den allgemeinen Abscheu gegen Telramund, wie die Bewunderung für Lohengrin und die durch seine Führerschaft bewirkte Siegeszuversicht zum Ausdruck zu bringen vermögen, Ornamente im Drama, die nur etwas zu vordringlich und nicht sparsam genug gerathen sind. Die üblichen Sprünge der Chöre sind folgende: 1) »In Früh'n«; den Choreinsatz als 1. Tact gerechnet, Sprung v. T. 17—37. 2) »Fluch ihm!« Spr. v. T. 8—23 des G-moll. 3) »Hoch der ersehnte Mann« Spr. v. T. 3—25 des A-dur. 4) »Zum Streite säumet nicht«; Spr. v. T. 27—71 des D-dur, überall einschl. der angegebenen Tacte.

IV. Auftritt. Langsam und feierlich.
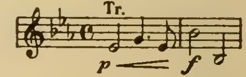


Schon naht Elsa, bräutlich geschmückt, mit ihren Frauen unter den berückend weihevollen Klängen des »Brautzugs« *(wieder mit langausgedehnter ausschliesslicher Verwendung der Hbl. und Hr.)*; nicht ein Schatten des Zweifels trübt ihr lauteres Herz, der Pfeil des Argwohns prallte wirkungslos an ihr ab; und wie sie, von ihres Glückes Seligkeit bestrahlt, weiterschreitet, da ergiesst sich von ihr auch auf die Übrigen die Wonne reiner Seligkeit:



Sehr lebhaft und schnell.

die immer festlicher und lauter erschallt. Da, grade als sie die Stufen zum Münster hinanschreiten will, taucht furiengleich Ortrud, die bisher bescheiden in ihrem Gefolge verblieben war, vor ihr empor: die zweifellos Liebende, deren Ohr sie im heimlichen Zwiegespräch nicht erreichen konnte, will sie jetzt der öffentlichen Beschimpfung aussetzen, indem sie das Frageverbot verdächtigt und dem Wunsche des Fremdlings zuschiebt, seine unadelige Herkunft zu verdecken. Auch aus den Netzen dieses Angriffs vermag Elsa sich in gläubigem Hinblick auf die Reine ihres Helden:



(mit nachfolgenden gestossenen Bläseraccorden) und auf die Entscheidung des Gottesgerichts zu befreien; doch Ortrud übergiesst diese Reinheit, die nicht einmal einer Frage Stand halten könne, mit beissendem Hohne. Und in diesem Augenblick, als Elsa bestürzt und die Übrigen verwirrt verstummen, erscheinen Lohengrin und der König.

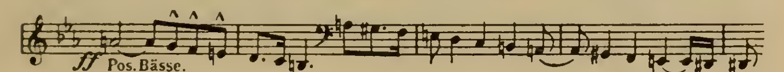
V. Auftritt. Lebhaft.

Die vielfach beliebte Auslassung der Gegenrede der Ortrud ist nicht zu rechtfertigen; ganz abgesehen davon, dass dieselbe von dem hier allein maassgebenden musikalisch dramatischen Standpunkt aus jene sämmtlichen Männerchöre aufwiegt, wird dadurch Elsa zu der Triumphirenden, die das letzte Wort behält, deren Gründe stichhaltig bleiben, was grundfalsch ist, da sich der Verlauf der Handlung bereits auf absteigender Linie bewegt. Auch ist es für die psychologische Motivirung der Handlungsweise Elsa's sehr wichtig, dass die Beschimpfung durch Ortrud an Grellheit nichts einbüsst. Die heimliche Beleidigung mag eine Frau gleichmüthig ertragen, den öffentlichen Schimpf duldet keine. Daher denn von diesem Augenblick an die veränderte Haltung der Elsa; kein Zweifel, der Wunsch nach der Enthüllung des Geheimnisses hat von nun an in ihrem Herzen Ankergrund gefunden, nicht weil sie argwöhnisch ist gegen die Heiligkeit ihres Befreiers, sondern weil

sie diese Heiligkeit auch von einer Ortrud nicht bezweifelt wissen will, ein Wunsch, den sie im III. Aufzug, von Liebe und Dankbarkeit mild gestimmt und von Pflichtgefühl erfüllt, soweit einschränkt, dass sie allein die Mitwisserin des Geheimnisses werden will, lediglich zur Beruhigung ihres Bewusstseins.

Vor Lohengrin's würdevollem Zorneswort *(Motiv des Zaubertrugs)* vermag die Frevlerin Ortrud nicht Stand zu halten, doch Elsa's Verstummen, ihre Thränen *(ausdrucksvolle Phrasen der Oboe)* zeigen, welch' Wehe ihr angethan worden ist. Als er sich anschickt, ihren Thränen im Münster eine freudige Ursache zu bereiten, tritt ihm Friedrich entgegen. Nicht ohne sich gegen die ihn zurückdrängende und überlärmende Menge gewaltsam und hartnäckig zu behaupten *(in dem dröhnenden Tonleitergang:*

Heftig bewegt.



kommt sein brutaler Eigensinn zum Ausdruck), führt er den Kampf gegen das Heiligthum von den Gründen des Gefühls auf die der Vernunft nicht ohne Glück über und setzt die Abbröckelungsarbeit seines Weibes fort. Das Gottesgericht ist aus dem Grunde ungültig, so führt er aus, weil die Frage nach Namen, Stand und Ehren, die sonst stets dem Kampf vorhergehen soll, dem Ritter erspart wurden, und das gar, obschon der Schwanendienst auf Zauberei deute. Von dem Bewusstsein seiner heiligen Sendung gehoben, wehrt Lohengrin des Bösen Zweifel ab, die Andern aber verweist er auf »seine gute That«. Er verlangt unbedingten Glauben dafür, dass Friedrich ein Bösewicht, dass er selber der Reine sei, und bekennt sich zur Antwort nur Einer gegenüber verpflichtet, doch diese Eine — sieht er »mit heftig wogender Brust in wildem innerem Kampfe vor sich hinstarren«.

Langsam.

Geschwind.

In Lohengrin's Erwiderung erscheint eine Art Siegmotiv:

Geschwind.

ff
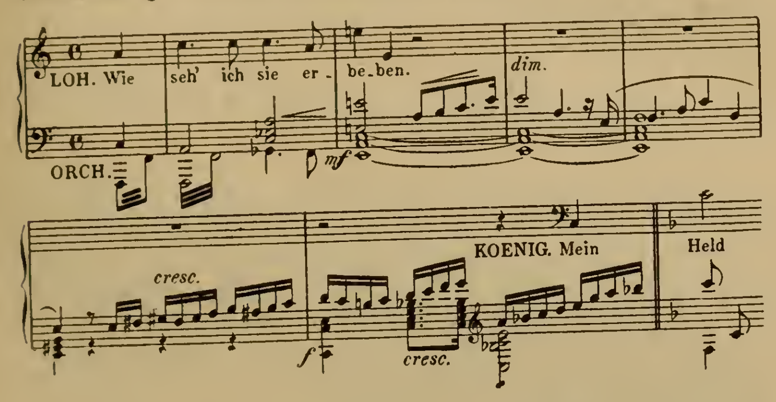
das zuerst im I. Aufzuge vor den Worten Lohengrin's: »Nun, König, ordne unsern Kampf!« ertönt.

Die Kürzungen in der Scene mit Friedrich »Heftig bewegt«, Spr. v. T. 9—22, »Langsam«, Spr. v. T. 4—28, verwischen zunächst das wichtige Moment, dass Friedrich, der Vervehmte, sich nur mit aller Mühe Gehör verschaffen kann, dass ihm dann aber, nachdem er es sich erzwungen, um so mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird; ferner muss sein Auftreten gegenüber dem seines Weibes eine Steigerung bedeuten, also grade nachdrücklicher behandelt werden.

Mässig langsam. Die Zuspitzung der ganzen Erörterung auf Elsa's Entscheidung und ihr seltsames Erschüttertsein führen wie von selbst zu einem Ensemble, in welchem das siegesgewisse Frevlerpaar, die zagende, sich zur Dankbarkeit und zum Vertrauen zurückbesinnende Elsa, der schmerzlich ergriffene Lohengrin, der den Himmel um Schirm für Elsa's Herz bittet, der König und das Volk, welche immer mehr ihr Vertrauen zu Lohengrin wiedergewinnen, die verschiedenen musikalischen und scenischen Gruppen bilden.

Es entspricht ganz der durch die Ansprüche des deutschen Publikums nach Repertoire-Abwechselung gezeitigten Oberflächlichkeit des Operngetriebes, dass dies feine Ensemble an vielen Bühnen gestrichen wird. Es ist freilich etwas unbequem zu singen, die bezeichneten Gruppen sind schwer zur fesselnden Ausprägung der ihnen innewohnenden Empfindungen vorzubereiten, also scheint es »zu lang« und wird durch einen Sprung von fürchterlicher Geschmacklosigkeit begraben. Man denke: Lohengrin sieht Elsa erbeben, verhängnissvoll und schaurig regt sich das »Frageverbot« im Orchester, zwei der banalsten ausgehaltenen Accorde (nach A-moll G-dur und C-dur) ertönen, peinliche Stille, und der König betheuert unter Zusammenraffung aller seiner königlichen Biederkeit und Philisterhaftigkeit, dass Lohengrin für dergleichen Quisquilien zu »hehr« sei, eine Betrachtung, die nach dem langen Ensemble angemessen

scheint, aber nicht nach diesem dramatischen Knotenpunkt. Wenn hier aber durchaus ein Sprung noth thut, so lasse man des Königs Rede kräftig und unmittelbar in die trübe Stimmung einfallen und schaffe wenigstens einen Übergang nach F-dur, etwa, unter Benutzung des Siegmotivs des Lohengrin und des dazu benutzten tonleiterartigen Laufs, in folgender Weise:



Da Friedrich's Anklage wenigstens für den Augenblick keine Nachachtung findet, so bereitet er das letzte Mittel zur Vernichtung des Gegners, welches in einem nächtlichen Überfall bestehen soll, vor, ja er benutzt sogar den Augenblick, in welchem die Edeln dem Lohengrin durch Handschlag ihre vertrauensvolle Ergebenheit ausdrücken, um Elsa in seinen Plan einzuweihen und ihr vorzuspiegeln, dass die von ihm zu bewirkende Verstümmelung des kleinsten Gliedes ihres Helden ihre Zweifel lösen und des Gatten Treue festen würde. Und was thut Elsa? »Erschrocken, doch leise« unterbricht sie seine verbrecherischen Einflüsterungen mit der belanglosen Bemerkung »Hinweg, von mir«, sie entflieht nicht, theilt ihrem Retter nichts von dem Plan des Feindes mit; auf Lohengrin's Ruf, der ihren Verkehr mit schmerzlicher Überraschung gewahrt, sinkt sie »vernichtet« ihm zu Füssen: zum Zweifel ist die Schuld getreten,

ihre Reine ist befleckt. Wohl rafft sie sich noch einmal zu der Versicherung empor: »Hoch über alles Zweifels

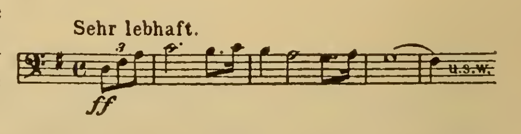
Langsam.

Macht soll meine Liebe steh'n«, wohl erklingen nun die weihevollen Tonfolgen des Brautzuges, wohl führt er sie dem Münster entgegen. Da, als sie auf der höchsten Stufe steht, blickt sie aus Lohengrin's Umarmung »mit scheuer Besorgniss rechts von der Treppe hinab und gewahrt Ortrud, welche den Arm gegen sie erhebt, als halte sie sich des Sieges gewiss. Elsa wendet erschreckt ihr Gesicht ab«.

Ortrud soll nicht auf der linken Bühnenseite stehen und eine ganze Kopfwendung der Elsa nöthig machen, sondern (während der dem Frageverbot vorhergehenden 2 Tacte) schnell im Vordergrunde heranschleichen; im selben Moment und nur so lange, wie das Frageverbot im Orchester erklingt, soll der Blickwechsel zwischen Beiden vor sich gehen.

III. Aufzug. Einleitung. Sehr lebhaft.
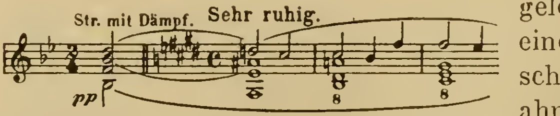
Eine rauschende Einleitung, die in der Freudenfanfare gipfelt:



der aber auch Momente freundlicher Beschaulichkeit nicht fehlen und die das Vermählungsfest musikalisch

I. Auftritt. Mässig bewegt. II. Aufzug. Sehr ruhig.

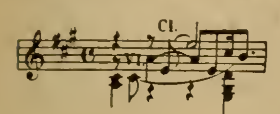
schildert, klingt in den lieblichen Brautchor aus, unter dessen verhallenden Klängen Lohengrin die Geliebte sanft an sich zieht. Ein ungemein reizvoller Übergang:



geleitet uns mit einem Zauberschlage in die ahnungsvolle, laulich süsse Sphäre reinster, bräutlicher Liebe. Den Lippen der Liebenden, wie dem in die Höhen edleren, innigeren Gefühlsausdrucks sich erhebenden Orchester entquellen Töne schmelzendsten Wohllauts:
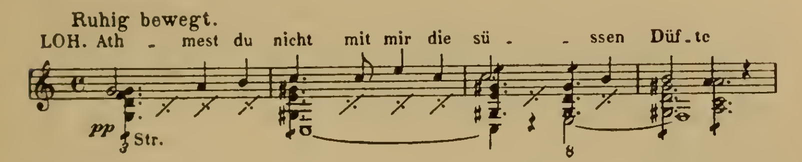
(Dies Motiv ist wohl unabsichtlich dem Schmeichelmotiv der Elsa S. 89 ähnlich, erscheint überdiess hier viel mehr verzärtlicht). Sie vertrauen einander in kosendem Zwiegespräch an, wie er fest glaubte an ihre Schuldlosigkeit, wie seine Liebe so schnell erwachte *(zu Grunde liegt ein neues ritterlich zartes Motiv):*

Etwas bewegter.



wie sie ihn im Traume gesehen, wie sie dann vor der Verwirklichung ihres Traums in Liebesüberseligkeit zerfliessen wollte *(rankende Figuren in den Vl.)*, wie sie ein Glück empfinde, das sie nicht zu nennen vermöge, dem sie den Namen zu geben sehnsuchtsvoll trachte, den Namen, — den sie »nie darf kennen«. In ebenso poetisch zartem Wort wie zauberisch dämmerndem Ton:

Ruhig bewegt.

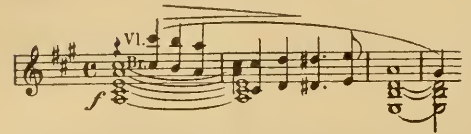


deutet er auf den mondhellen Blumengarten: seinen fraglos genossenen, unergründeten Düften gliche der holde Zauber, der die Theure mit ihm eint. Doch schon ist diese nicht mehr fähig, das reine schlackenlose Glück zu ertragen: ihr Zweifel kehrt sich in Angst, in Bangen vor dem Unheil, das dem Gatten durch den Bruch seines Geheimnisses drohe; dies Unheil zu kennen, sein Verhängniss zu tragen, sein Vertrauen ungetheilt zu besitzen, fordert sie mit immer zärtlicherem Bemühen. Ihr Verlangen dämpft er mit der ernsten Mahnung:

Ruhig.
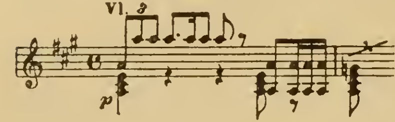
dass sie den Beweis seines höchsten Vertrauens durch seinen fraglos gewährten Schutz erfahren habe: und mit der überquellenden Innigkeit erster, reiner Liebe, mit

einem Anflug von Sorge, dass ihm sein neuerschlossenes Glück entrinnen möchte, zieht er sie an sein Herz: fleht er sie um den Hort ihres Vertrauens, das ihr Glück begründe, um ihre gläubige Hingebung, die allein ihm das Glück ersetzen könne, das er verliess *(dessen verklärte Wonnen in dem Motiv:*



Sehr lebhaft.

erschimmern). Grade dieser Beweis redlichen Vertrauens fällt bei der unselig verblendeten Elsa auf üblen Boden: aus der Rückerinnerung des Gatten an den Glanz seiner Vergangenheit befürchtet sie Gefahr für die Dauer ihres Bundes; nicht mehr die opfersüchtige Liebende, sondern das eigensüchtige Weib spricht aus ihr, das mit dem Schwinden ihres Jugendreizes für des Gatten Treue zittert *(Gleichzeitig beginnt das Rachemotiv in das bisher zarte und lichte Tonreich seine Schatten zu werfen).* In der Überreizung ihres Eigensinns glaubt sie plötzlich Kommende — Telramund mit seinen Mannen — zu hören; vor ihrer erregten Phantasie zeichnet sich der wiederkehrende Schwan: mit Gewalt entreisst sie sich diesen Sinnestäuschungen,



Schnell.

um unbedingt, rauh und schneidend die verhängnissvolle Frage an ihn zu richten: »Den Namen sag' mir an, woher die Fahrt, wie deine Art?« In diesem Augenblick stürzt Friedrich in der That herein; mit einem Streich endet Lohengrin das Leben des Bedauernswerthen, der, selbst ehrlich, zum Werkzeuge wurde in der Hand der

Langsam.

ränkevollen Zauberin. Lohengrin erhebt die niedergesunkene Elsa und führt sie zum Ruhebett: die Klänge des Glücks (»Fühl' ich zu dir so süss mein Herz entbrennen«) erklingen leise, doch ihr Schluss bleibt auf einer wehmüthigen Dissonanz stehen.

Das ganze Liebesduett ist fraglos den unvergänglichen Denkmälern dramatischer Musik beizuzählen. Kein Wort zuviel, und keine Note, die nicht vollkommen zum Wort passte und mit ihm zu unlösbarer Harmonie verschmölze. Der Reiz und die natürliche Anmuth der Erfindung hält der duftigen Instrumentirung die Wage. Die Einschnitte in der grossen, kühn geschwungenen Linie des Verlaufs, zuerst der Vergleich der Liebe mit den Düften des Gartens, dann die Mahnung an den Vertrauensbeweis, weiter Elsa's Hallucination bewirken eine stete Steigerung. Friedrich's Eindringen und seine Überwindung gehen wohl in etwas überstürzter und jäher Weise vor sich, doch bildet dieser Vorgang andrerseits das letzte Kettenglied im tragischen Verhängniss des Helden, seines Glückes Ende scheint um so unabwendbarer.

Verwandlung. III. Auftritt. Lebhaft.

Auf Lohengrin's Geheiss haben sich die streitbaren Männer des Landes am Morgen nach seiner Hochzeit zur Heeresfolge eingefunden; schon harren sie, mit ihnen der König, der Ankunft des Gottgesandten, als Telramund's Leiche auf die Bühne getragen wird und gleich (Langsam.) darauf auch Elsa mit bekümmertem Antlitz *(Frageverbot und Rachemotiv)*, endlich, jubelnd begrüsst, Lohengrin er- (Sehr schnell.) scheinen, dieser nicht als Streitgenoss, sondern als Kläger. (Langsam.) Gegen Telramund klagt er, der ihn zur Nacht überfiel, und gegen Elsa, die sich zum Verrath an ihm bethören liess. Jenes Angriff gegen sein Leben durfte er mit Fug abwehren, dem Angriff, den Elsa auf sein Geheimniss gewagt, muss er Folge geben, indem er es enthüllt. Und (Langsam.) in seinen Mienen leuchtet allmählich heilige Verklärung auf, indess durch die Musik ein heimlich wonniges Rauschen zieht, und mit den himmlisch klaren Klängen der Gralmusik kündet er den athemlos Lauschenden von der fernen Burg Monsalvat und dem heiligen Gral und seinen Hütern, von seiner wunderthätigen Macht und seiner Heimlichkeit, und dass er Lohengrin sei, des Gralkönigs Parsifal Sohn, und dass er nunmehr Abschied nehmen

müsse von ihnen Allen, auch von Elsa, seinem eben

Sehr langsam. gewonnenen Weibe. *(In der ganzen Erzählung sind die Gralmotive I und II durchgeführt, als Nachspiel ertönt das Lohengrin-Motiv, dann zu dem von Andacht ergriffenen Chor das Gralmotiv III).*

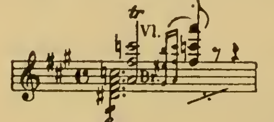
Da die folgenden Reden zwischen Lohengrin, Elsa, dem König, die Bitte zum Bleiben den erhabenen Stil des Vorangegangenen zu ernüchtern angethan sind, ist hier ein Sprung nicht unberechtigt. Der radikale, vorzuziehende geht nach Elsa's Worten: »Luft der Unglücksel'gen« vom 3. Tact des B-moll (Des-dur) sogleich auf das A-moll, Chor: »der Schwan!« über. Der andre lässt aus: B-moll 2. Tact bis Cis-moll 33. Tact, dann D-dur T. 16—37 (Lebhaft).

Lebhaft. Elsa's Ahnung geht in Erfüllung, den Nachen zieht der Schwan herbei *(das Lohengrin-Motiv ertönt in Moll)*, an

Mässig langsam. welchen Lohengrin wieder ein inniges Lied richtet, wie er ihn erst nach einem Jahr zu sehen gehofft, nachdem er treu dem Gral gedient und von ihm befreit, entzau-

Schnell. bert worden sei. Und, zu Elsa gewandt, verheisst er ihr in einem Jahr die Wiederkehr ihres todtgeglaubten Bruders Gottfried, dem er in schmerzlich mildem Abschiedsgesange *(ausdrucksvolles Solo der Vl. als Begleitung)* ein Hülfe schaffendes Horn, ein Siegschwert und zum Andenken

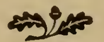
Lebhaft. einen Ring hinterlässt. Unter den allgemeinen Wehrufen naht Ortrud, die mit teuflischer Triumphlust *(mit dem Motiv:*



das an das Hohngelächter in Caspar's Trinklied erinnert, wieder in Fis-moll steht und die »Zigeuner-Tonleiter« mit übermässiger Quart und kleiner Sext bevorzugt) bekennt, dass der Schwan kein andrer sei, als Gottfried, und dass sie es sei, die ihn verzaubert habe.

Sehr langsam. Doch Gottes Gnade ist stärker als ihre Arglist, und während Lohengrin unter den heiligen Gralsklängen betend kniet, schwebt eine Taube hernieder, die die Kette des Kahns erfasst; der Schwan sinkt unter und an seiner

Stelle taucht Gottfried empor. Ortrud sinkt entseelt zu Boden, Lohengrin zieht, traurig auf sein Schwert gestützt, durch die Fluth wieder von dannen, Elsa erlebt den letzten freudigen Augenblick in ihres Bruders Armen, um dann mit einem Weheschrei bei des entschwindenden Gatten Anblick leblos zusammenzusinken; in heiliger Majestät, unberührt von der Menschen kleinlicher Lust und Pein, die Quelle des Heils und der Liebe, aber dem Trug und der Pflichtverletzung nicht erreichbar, ertönen die Accorde des heiligen Grals.



Wagner hat in seinem literarischen Hauptwerk »Oper und Drama« die Aufgaben, die den beiden Schwesterkünsten in dem musikalischen Drama zufallen, mit den Bethätigungen verglichen, welche die beiden Geschlechter in einem glücklichen Zusammenleben zu vollbringen haben und die Poesie als das männliche, die Musik als das weibliche Princip charakterisirt. Die Poesie ist es, welche die begrifflich bestimmten Worte zur Erzeugung erhabener Anschauungen verwendet, welche die Handlung entwirft, die Charaktere in ihren gesprochenen Kundgebungen kennzeichnet, welche deren Gefühle mit einer fest umgrenzten Situation umgiebt und sie unsrer Verstandeserkenntniss offenlegt; sie ist die Erzeugerin des Dramas, die Erbauerin seines Gefüges, sie ordnet seinen Verlauf, schürzt und löst die Verwickelung, die sein Wesen ausmacht. Die Musik adelt zunächst das gesprochene Wort durch seine Verschönung zum Gesangston, sie ergänzt und erhöht dessen Klangfarbe durch Hinzufügung einer geeigneten Instrumentirung, sie benutzt die in den Schwingungszahlen der Töne beruhende Verwandtschaft derselben, um in tausendfachen Accordverbindungen und Tonfolgen die Grade des Behagens und Missbehagens, die den Gefühlen angewiesen sind, tönend

wiederzugeben, sie ahmt durch ihren vielgestaltigen Rhythmus die den Gefühlen entspriessenden Seelenbewegungen, sowie die diesen entsprechenden Körpergebärden nach. Vermittelst ihres Farben- und Beziehungsreichthums weiß sie nicht allein äussere Vorgänge auszumalen, sondern auch den Eindruck widerzuspiegeln, den diese auf den Beschauer hervorbringen. Wenn einmal der Umkreis der Gefühle durch das Wort bestimmt ist, so vermag die Musik im Momente höchster Leidenschaft das versagende Wort durch die dem Gesange nachgebildete Cantilene abzulösen und die geheimsten Gedanken der verstummenden Personen auszudeuten. In ihren kurzen, kernigen Motiven besitzt sie ein Mittel, um den Gefühlsgehalt einer Person wie einer ganzen Situation zu potenziren. In ihrer Vielstimmigkeit, die nicht wie beim Wort Verwirrung erzeugt, sondern die lichteste Klarheit beibehält, vermag sie die Verschmelzung ähnlich gearteter, wie den Widerstreit sich befehdender Gefühle zu veranschaulichen. Mehr zu leisten ist ihr versagt. Namentlich dürfen die von Wagner selbst angegebenen poetischen Erklärungen seiner Ouverturen nicht zu der Meinung verleiten, als ob die Musik ohne die Hülfe der Poesie den Gefühlen eine begrifflich bestimmbare Unterlage gewähren, als ob sie ihnen die Richtung, in der sie sich bewegen, vorschreiben könnte. Erst nach der Kenntniss der ganzen Oper sind jene Ouverturen dem Zuhörer bis zu ihrem poetischen Gedankengange verständlich. So ist die Musik im musikalischen Drama nichts mehr und nichts weniger als die Verschönerin, Verstärkerin und Ergänzerin der Poesie.

Man darf so weit gehen, sämmtliche Erscheinungen der Opernliteratur unter dem Bilde einer mehr oder minder harmonischen Ehe zu betrachten. Die Auflehnung eines Gluck gegen die italienische Oper seines Zeitalters erfolgte desshalb, weil die Musik ihrer Putzsucht die Zügel

schiessen liess und mit ihrem melodischen Geklingel die Bedeutung und Würde der Dichtkunst überwucherte. Aber während er dieser soviel Macht einräumte, daß die Musik sich auch der ihr von Natur innewohnenden und in ihrem Bunde mit der Poesie wohl berechtigten Anmuth begab und ihrer Schönheit die von der Poesie geforderten Fesseln des Ernstes und der Strenge auferlegte, vermochte Mozart ihr diese Anmuth zu wahren, ohne die Poesie zu beeinträchtigen, es zeigte sich sogar, dass die vollkommnere Harmonie und der grössere Reiz des Bundes der beiden Künste auf Seiten Mozart's stand. Weber's Aufgabe erfolgte zunächst in der Gewinnung neuer Ausdrucksmittel der Musik für die von den romantischen Dichtern erschlossenen poetischen Gefühlskreise und in der grössern Schärfe seiner musikalischen Schilderung. Beide also bereicherten Künste verschmolz er von Neuem in seiner »Euryanthe«; jene Anmuth Mozart's gab er zu Gunsten einer herzlichern, in die Absichten der Poesie sich liebevoll versenkenden Tonsprache auf, die jedoch der Musik nichts von ihrer vollen Schönheit raubte: sein Versuch hätte ein gelungener heissen dürfen, wäre die Poesie nicht mit dem Zeichen innerer Schwäche behaftet gewesen: er sah das gelobte Land von ferne.

Unterdess war in Paris die grosse Oper zur Welt gekommen, die den Stein der Weisen gefunden zu haben schien, die der Poesie, wie der Musik und ihrer Handlangerin, der Scene, alle wünschenswerthe Bewegungsfreiheit sicherte und dennoch, so schien es, die grellsten Sonderwirkungen jeder einzelnen von ihnen, das einschneidendste pathetische Wort, die kühnsten Gesangskunststücke, die blendendste Prachtentfaltung zu einem überwältigenden Gesammteindruck verschmolz.

Wagner schuf den »Rienzi« in bewusster Anlehnung an das Vorbild der grossen Oper. Doch über seine

Absicht, diese womöglich zu überbieten, trug seine künstlerische Wahrhaftigkeit den Sieg davon, und wie an allen Ecken und Enden diese sich Bahn bricht, ist oben im Einzelnen nachgewiesen worden. Es war nur das Werk einer kurzen stillen Einkehr in sich selbst, um ihn erkennen zu lassen, dass der ins Maasslose gesteigerten Anhäufung von Effecten, die das Wesen der großen Oper ausmacht, die zureichende Begründung fehlte, dass ihr Pathos äusserlich, ihre Empfindungen übertrieben und heuchlerisch wären, dass ihre Scenenpracht die Befriedigung der Schaulust bezweckte. Und schrittweise unternahm er es, die grosse Oper mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Er verschmähte die neue Bereicherung, die die Oper in Paris erfahren, keineswegs, ja er erreichte darin einen heute nicht übertroffenen Gipfelpunkt, indem er von jeder einzelnen Kunst die höchste Entbietung ihrer ganzen Ausdruckskraft verlangte, aber er erfüllte diese Ausdrucksmittel mit einem entsprechenden poetischen Gehalt, er setzte diesen als Hauptsache, dem jene Heerfolge zu leisten hätten, während bei der grossen Oper das umgekehrte Verhältniss stattfand: er vollbrachte das Kunstwerk der Zukunft, das heute zu dem der Gegenwart geworden ist.

Er schuf in seinen Texten zum »Fliegenden Holländer«, »Tannhäuser« und »Lohengrin« Handlungen, die in stets gesteigertem Grade die Kennzeichen echter poetischen Kunstwerke an sich trugen. Im selben Maasse, wie er die Sprödigkeit der Haupt- und Staatsactionen der Geschichte, der Meinungskämpfe des Tages für die musikalische Einkleidung erkannte, wandte er sich der Sage zu, in der er den Menschen losgelöst von dem Zwange politischer Satzungen und gesellschaftlicher Vorurtheile, in der er den reinen, natürlich empfindenden Menschen antraf. Der Handlung und den Charakteren gab er Folgerichtigkeit, Grösse und

leidenschaftliches Empfinden, wobei er jedoch die musikalische Schönheit immer noch als unverletzliches Erforderniss ansah. Auf diese Weise führte er Weber's Werk zum Abschluss und verhalf der Oper zu einer neuen Blüthe, als deren edelste Erscheinung seine letzte Oper, der »Lohengrin«, anzusehen ist. Hier reichen sich Poesie und Musik in ihrer schönsten Offenbarung zu einem Bunde die Hand, dessen Reinheit durch keinen Makel getrübt, dessen Innigkeit durch keine Eigenmächtigkeit der vereinten Künste zerstört wird.





5.

Tristan und Isolde.

Handlung in drei Aufzügen.

Text und Musik von Richard Wagner.*)

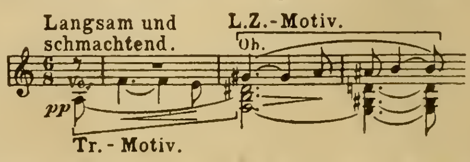
PERSONEN.

Tristan	*Tenor.*
König Marke	*Bass.*
Isolde	*Sopran.*
Kurwenal	*Baryton.*
Melot	*Tenor.*
Brangäne	*Mezzosopran.*

Schauplatz der Handlung: I. Aufzug: Zur See auf dem Verdeck von Tristan's Schiff, während der Überfahrt von Irland nach Kornwall. II. Aufzug: In der königlichen Burg Marke's in Kornwall. III. Aufzug: Tristan's Burg in Bretagne.

I. Aufzug. Einleitung.
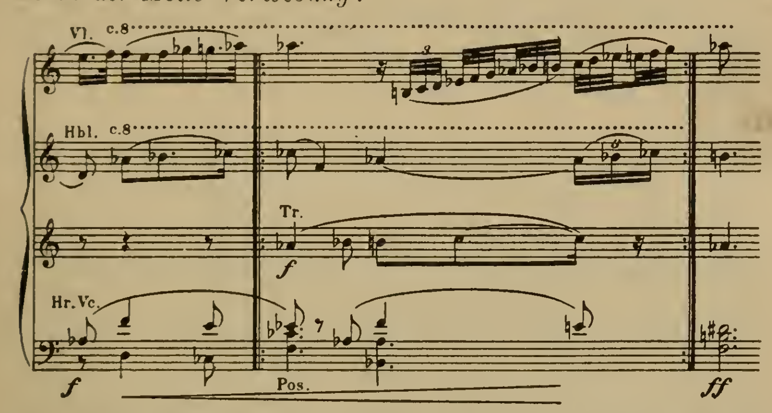
Die Einleitung spiegelt die Phasen der weltentrückten, nach Befreiung von allen Erdenfesseln schmachtenden Liebe in ihrem Anwachsen bis zu wonnigster Entzückung und ihrem Erlöschen bis zu dumpfer Hoffnungslosigkeit wieder. Den bangen Seufzer Tristan's umschliesst ein sehnsüchtiges Accordpaar mit aufsteigender chromatischer Oberstimme, der eben erwachten Liebe eröffnet sich ein Reich der Qualen:



(Der Aufwärtssprung des Tristan (Tr.)-Motivs wird später im Tantris-Motiv verwandt und lässt dasselbe auf Tristan

*) Die gestochene Partitur und der Klavierauszug sind bei Breitkopf & Härtel als 10000. Verlagsnummer erschienen.

beziehen, während das Liebeszauber (L. Z.) - Motiv, bei allen Textstellen, die auf den Zaubertrank Bezug haben, dann aber auch als eigentliches Motiv der Isolde wiederkehrt). Aus schüchternen Betheuerungen erstarkt der Tonausdruck zu einem fortlaufenden Satze, in welchem das Violoncell mit dem Sehnsuchts (S.) - Motiv: S.-Motiv. *die Führung übernimmt, erst abwechselnd, dann in inniger Verbindung mit den Geigen, während im Bass ein unentrinnbares Verhängniss — in der charakteristischen Tonfolge a (Verhängniss (V.) - Motiv) — zu drohen beginnt:* p cresc. (3 Fag. Bcl. Cb.) f a V.-Motiv. *Das von wenigen Lichtblicken erhellte sehnsuchtsvolle Schmachten weicht einer Entzückung:* E.-Motiv. *die in der Motiv-Verwebung:*



zu einem schmerzlichen Rausch anwächst, bis auch dieser schnell erlischt.)*

---

*) Mit Hans von Wolzogen (s. den thematischen Leitfaden zum »Parsifal« S. 16) möchte der Verfasser die Bezeichnungen der Motive nur als »Erkennungsmarken« angesehen wissen, die das Wesen derselben durchaus nicht erschöpfen, aber zu leichterer Orientirung in Wagner's Musikdramen unentbehrlich sind.

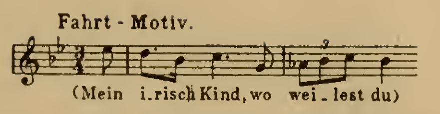
I. Auftritt.
Mässig langsam.
Lebhaft.

Aus düsterm Brüten wird Isolde durch das Liebeslied eines Matrosen, der oben am Mast auf Wind und Wogen achtet, zur unheilvollen Wirklichkeit zurückgerissen. Längst versank die irische Heimathsküste im Meeresbett und in der Ferne steigt in blauen Nebel gehüllt Kornwall empor, das Land des bejahrten, ihr zum Gemahl bestimmten Königs Marke, den sie nicht kennt. Doch den Brautwerber, seinen in jugendlicher Ritterlichkeit strahlenden Neffen Tristan, der ihren Verlobten Morold erschlug und dadurch der verhassten Tributpflicht Kornwalls an Irland ein Ende machte, der für den Oheim um sie warb und sie ihm jetzt entgegenführt, ihn kennt sie nur zu genau, und, wenn Blicke beredter sind als Worte, muss auch er das Geheimniss ihres Herzens erkundet haben. Wenn er es aber that, wie er es gewisslich that, dann gab es für ihn nur zwei Wege: sie ewig zu meiden oder um sie zu werben trotz Morold's Tode. Aber dass er, der Helden Zier, sie einem Andern preisgiebt, macht ihn ihr hassenswerth, und wenn sie das Unerhörte bisher stumm duldend ertrug, jetzt, wo sich ihr Unglück erfüllen soll, erwacht ihr ganzer Hass, und nur der Tod für sie und ihn däucht ihr der einzige Ausweg aus dem Labyrinth ihrer nagenden Pein. Darum gebietet sie, deren Geschlecht in Zauberkünsten wohl erfahren ist, den Winden, das Schiff sammt dem »wehenden Athem«, den es birgt, zu verschlingen — umsonst! unerfüllt verhallt ihre Weisung, und nur die treue Vertraute Brangäne hört entsetzt den Aufschrei ihrer bisher niedergekämpften unglückseligen Leidenschaft.

Wie im vollkommenen Kunstwerk jeder Theil zum Ganzen stimmen muss, so athmet schon der Gesang des Matrosen das schwermüthige Sehnen, das die ganze Oper durchzieht. Isolden's Auffahren wird durch das scharf rhythmisirte S.-Motiv gekennzeichnet. Brangänen's musikalisch formvolle

Mässig.

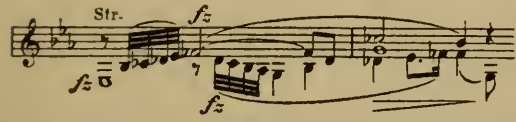
Schilderung der Schiffsfahrt wird von dem aus dem Matrosenliede entlehnten Fahrt-Motiv begleitet:



Schnell.

das in Isolden's Windbeschwörung wildzuckend umgestaltet wird und im Bass einen auf Isolden's finstere Entschlossenheit deutenden Kontrapunkt erhält:)*

Bei der Anspielung auf die Zaubertränke der Mutter erklingt das L. Z.-Motiv in tiefer Lage, das sowohl zur Bezeichnung des äussern Anlasses wie der durch ihn erzeugten Leidenschaft benutzt wird, wie denn dies Motiv das Eindringen eines übermächtigen Zaubers und die Kraft einer unstillbaren Sehnsucht, die ja der dichterische Sprachgebrauch als Liebeszauber bezeichnet, gleich treffend ausdrückt. Brangänen's Erwiderung bedient sich der nämlichen, allmählich beruhigten Motive und zeigt nur bei der Erwähnung von Isolden's verschlossenem Trübsinn (»von der Heimath scheidend«) eine trotzvolle Neugestaltung, die im zweiten Tact im Bass jedoch wieder auf das S.-Motiv zurückgreift:
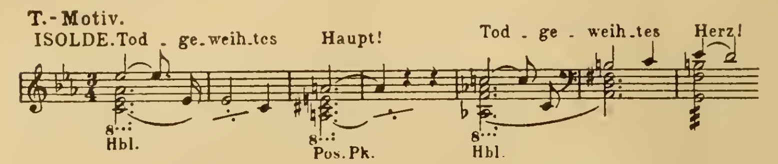


II. Auftritt.
Mässig langsam.

Isolden's wilde Verzweiflung erhält nunmehr durch den Anblick Tristan's, der schweigend das Steuer führt, eine bestimmte Richtung und eine triebkräftige Verdichtung: das Drama im engern Sinne beginnt. Den, der ihr scheu bisher auswich, lässt sie zu sich entbieten.

Die Charakterisirung Tristan's durch die Worte der starr auf ihn blickenden Isolde: »Mir erkoren, — mir verloren, — hehr und heil, —« d. h. makellos — »kühn und feig!« indem er den Morold schlug, bis zu ihr drang und doch nicht um sie warb, »Tod-geweihtes Haupt! Tod-geweihtes Herz!« lässt

*) Brangäne sagt: »Blaue Streifen stiegen im Westen auf«. Da die Streifen doch nur auf das auftauchende Kornwall bezogen werden können, muss es »im Osten« heissen.

neben dem L. Z.-Motiv auch das mit ihm verbundene Tr.-Motiv erklingen. Die letzten beiden Phrasen folgen den Harmonien des Todes (T.)-Motivs:



Der »Held ohne Gleiche« in Brangänen's Schätzung erscheint Isolden als Feigling, »der zagend vor dem Streiche« d. h. vor einer Begegnung mit ihr »sich flüchtet, wo er kann, weil eine Braut er als Leiche für seinen Herrn gewann« — eigentlich: gewänne, gewinnen würde. Diese durch den Reimzwang verursachte gekünstelte Wendung giebt nur einen Sinn in der Umschreibung: weil er voraussieht, dass, wenn er die Begegnung mit ihr erlebte, er Isolden nur todt in Marke's Arme führen würde. Da sie aber grade seinen und ihren Tod wünscht, so bescheidet sie ihn zu sich mit den in trotzenden Octavenabsprüngen gesungenen Worten: »Befehlen liess dem Eigenholde« d. h. dem Vasallen »Furcht der Herrin« — Ehrfurcht vor der Herrin — »ich, Isolde!«

Gemächlich. Mässig langsam. Mit Worten, die zu glatt, und Tönen, die zu milde sind, um aufrichtig zu sein, lehnt Tristan das Ersuchen der Botin Brangäne ab *(getheilte Vc. und Br. heben seinen Gesang von den der Brangäne zugewiesenen Hbl. ab)*, und als sie ihm der Herrin barschen Befehl wiederholt, duldet er, dass sein rauher Knappe Kurwenal sie mit einem Spottliede verhöhnt, in dessen Schluss nur zu gern das Schiffsvolk einstimmt, erzählt es doch von des allbewunderten Tristan's Kühnheit, wie er Morold auf öder Insel erschlug und statt des Zinses von Kornwall und England das abgeschlagene Haupt des Irenritters nach Irland sandte.

Die Worte Kurwenal's: »Wer Kornwall's Kron' und Englands Erb' an Irlands Maid vermacht« beziehen sich darauf, dass Tristan, der Erbe des kinderlosen Marke, zu Gunsten der von

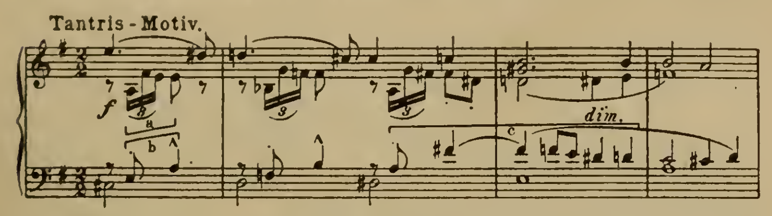
ihm betriebenen Verbindung Marke's mit Isolden auf sein Erbe verzichtet hat.

III. Auftritt. Sehr lebhaft.

Schärfer als alle geheime Kränkung trifft Isolden der öffentliche Schimpf *(in der grellen Bildung nach Brangänen's ersten Worten: ist eine Erweiterung des Isolden(L. Z.)-Motivs zu erkennen)*, und jetzt, zur Entlastung ihrer bedrückten Seele, zur Entkräftung der neuesten Demüthigung, willfahrt sie Brangänen durch Enthüllung aller Unbill, die ihr von Tristan widerfahren. Ein siecher Mann, der sich Tantris genannt, sei, durch Isolden's Arzteskunst angelockt, an Irlands Küste gekommen und habe nicht vergebens Heilung von ihr erfleht. Doch wie wandelte sich ihr Mitleid in Hass, als sie »in des Müss'gen (Tantris) Schwerte eine Scharte gewahrte, darin genau sich fügt' ein Splitter, den einst im Haupt des Irenritter (Morold) mit kund'ger Hand sie fand.«

Sehr bewegt und wechselvoll im Zeitmaass.

Das vielfach durchgeführte Tantris-Motiv:



vollbringt die divergirende (fragende, sehnende) chromatische Bewegung der Grenzstimmen des L. Z.-Motivs in konvergirender Richtung, bildet also dessen Ergänzung. In den Mittelstimmen lässt sich, wie schon gesagt, zwanglos eine thematische Beziehung auf das Tr.-Motiv nachweisen; so ist der Begleitungsfigur a der Aufwärtssprung in die Sext zu eigen, der sich bei b zur Quart verkleinert, um beim dritten Ansatz c sich getreu an das Tr.-Motiv anzulehnen; man sieht hieraus, wie sehr Wagner sich in der thematischen Kunst inzwischen vervollkommnet hat und wie er auch hier das Merkmal grosser

Schöpfungen, die Sparsamkeit der Mittel, befolgt. Musikalisch vorgebildete Hörer mögen die bezeichnende reizvolle Verkettung der II. Vl. und Br. bei »eine Scharte . .« nicht übersehen.

Schon habe sie das Schwert nach dem Mörder ihres Verlobten gezückt, da sei sie von seinem Blick getroffen worden — sie habe ihn heimgesandt, auf dass er sie »mit dem Blick nicht mehr beschwere«.

Auch hier vollzieht sich die ganze Charakterisirung in der verschiedenen Zeichnung des Tantris-Motivs, das, eben noch wildtrotzend, bei den Worten »Von seinem Lager blickt er her . .« stockend dahinschleicht (mit der eindringlich dumpfen Bratsche oben). — Dass neben dem Mitleid das Gefühl der Liebessehnsucht erwacht, deutet das kurz vor den Worten »Seines Elends« erklingende S.-Motiv an. Besonders ergreifend wird der Tausch der Liebesblicke geschildert, die in Wagner's Tondramen stets eine so bedeutsame Rolle spielen.

Doch er, statt das Geheimniss jener Stunde zu hüten, habe es ausgeprahlt, ihren Reiz, ihr leicht bewegliches Herz vor allem Volk gepriesen, und jetzt kröne er seinen Frevelmuth, indem er sie als Brautwerber heimführe.

Diese Erzählung erhält durch das grollende Motiv, das schon bei den ersten Worten der Isolde erklang, und das sich durch die ganze Oper zieht:

Groll-Motiv.

die richtige Beziehung auf Isolden's Stimmung; der bittre Hohn der angeführten Worte Tristan's: »das wär' ein Schatz . .« ist auch musikalisch in der spielend und sorglos gefärbten Zeichnung des Tantris-Motivs und seiner Nebenbildungen ausgedrückt.

Brangäne sucht in milden Worten, zuerst mit dem Motiv, in welchem noch die leidenschaftliche Erregung der Isolde nachzittert:

dann in dem hieraus entwickelten, noch mehr beruhigten Motiv:

Vl. Br.

Tristan's Handlungen als den Ausdruck höchster Verehrung nachzuweisen, da er ihr eine Königskrone errungen, auf sein Erbe zu ihren Gunsten verzichtet habe.

Die Worte der selbstvergessenen, »starr vor sich hinblickenden« Isolde: »Ungeminnt den hehrsten Mann stets mir nah' zu sehen«, bei denen das unbefriedigt schmachtende L. Z.-Motiv leise im Engl. Hr. erklingt, beziehen sich natürlich auf Tristan, werden aber von Brangänen auf Marke gedeutet, wodurch auch die Überleitung des Gesprächs auf die Zaubertränke, die sogar den »müden König« bezwingen sollen, gerechtfertigt wird.

Zum Überfluss habe sie die Mutter, so fährt Brangäne fort, ja mit Zaubertränken ausgestattet, die auch den Gleichgültigsten in Liebe auflodern lassen würden. Doch während Brangäne triumphirend den Liebestrank in der Hand hält, ergreift Isolde den Trank, der ihr einzig taugt: den Todestrank.

Deutlich werden die beiden Tränke musikalisch unterschieden. Insbesondere sind es nächst dem L. Z.-Motiv ein aus der Einleitung bekanntes Kose-Motiv mit absteigender Septime, sowie das E.-Motiv, welche Brangänen die Kraft des Tranks erläutern helfen, indess Isolde die heilvolle Wirkung des von ihr erwählten Tranks: »Rache für den Verrath, Ruh' in der Noth dem Herzen!« auf das Todes-Motiv singt, während später, als sie den Trank ergreift, in den Bässen das V.-Motiv droht.

Die Hantirung mit so kleinen Gegenständen, wie es Trankfläschchen sind, hat für die benöthigte Schärfe des Bühnenbildes stets ihre Nachtheile. Es muss daher den Darstellern empfohlen werden, diese Fläschchen so gross zu wählen, als es mit unsern Gewöhnungen noch irgend zulässig ist. Ferner darf das Fläschchen des Liebestranks durch seine helle, rosige Farbe, seine zierliche Ausstattung von dem schwarzen schmucklosen Fläschchen des Todestranks abstechen. Endlich ist den Sängerinnen einzuschärfen, diesen Gegensatz der Tränke in ihren Worten deutlichst hervorzuheben. Desswegen darf auch unbedenklich das Orchester auf S. 68 der Partitur ($^2/_2$ vor dem IV. Auftritt) so lange im *mf* beharren, bis Brangäne

Schnell.

ihren entsetzten Ausruf: »Der Todestrank!« hervorgestossen hat, um nun erst im schnellen crescendo zum *ff* (im 3. Tact) anzuwachsen.
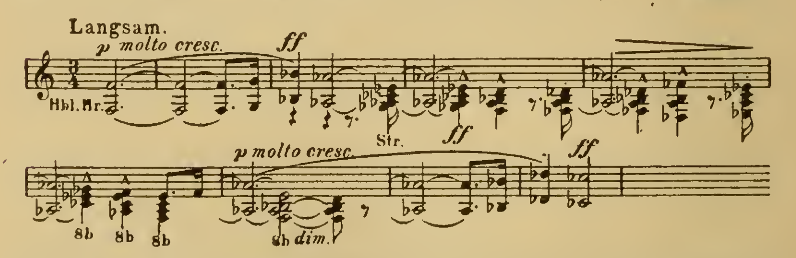
IV. Auftritt. Lebhaft.

Jede Erörterung wird durch die Freudenrufe des Schiffsvolks, das dem nahen Lande zujauchzt, sowie durch Kurwenal's Erscheinen abgeschnitten, der Isolden ersucht, sich zur Landung in Tristan's Geleite fertig zu halten *(seinem gutmüthig naturwüchsigen Gesang liegt das Fahrt-Motiv zu Grunde).* Doch Isolde erzwingt eine Unterredung mit Tristan, indem sie dem wenig ehrerbietigen Boten zweimal einschärft, sie würde nicht ans Land gehen, bevor sie nicht von seinem Herrn »Sühne für ungesühnte Schuld« *(Tantris-Motiv)* empfangen, bevor er nicht von ihr Vergeben und Vergessen für ungebüsste Schuld begehrt habe *(Todes-Motiv).* Mit erhabener Leidenschaftlichkeit nimmt Isolde von Brangänen Abschied und befiehlt ihr, den Todestrank zu bereiten (*V.-Motiv*), als Tristan erscheint.

Mässig.

V. Auftritt. Langsam.

Die furchtbare Anspannung und Erwartung, welche beide ergreift, spiegelt sich in der langathmigen, mächtig an- und abschwellenden Fassung des heroischen Tristan-(h. Tr.) Motivs:



wieder. Durch die Oberstimme tönt elegische Heldenhaftigkeit hindurch, während die Durchdringung der wechselnden Accorde durch den gleichbleibenden Oberton (wie auch aus Part. S. 65, Isolde: »da du so sittsam . .« hervorgeht) auf unverbrüchliche Treue zu deuten ist. Diesem Motiv gesellt sich bald das V.-Motiv bei.

Tristan unterbricht das Schweigen: »Begehrt, was ihr wünscht!« *)

Es ist zu klarem Verständniss dieses Duetts nöthig, den Seelenzustand der beiden Hauptcharaktere in diesem Augenblick genau zu bestimmen. Tristan hat erkannt, dass Isolde ihn aus liebendem Mitleid verschont hat; aber er, der sieggekrönte ruhmstrahlende Held, rechnet als sein Verdienst an, was hauptsächlich der edle Entschluss Isolden's gewesen ist, seiner Eitelkeit schmeichelt es, eine so stark empfindende Natur, ein so hochstehendes Weib wie Isolden, wie er glaubt, unterjocht zu haben, und er verschmäht sie, um dann, durch die Bewunderung seiner Freunde, den Zweifel seiner Feinde gereizt, das Unglaubliche zu vollbringen und sie dem Marke als Weib zuzuführen. Seiner Ueberredung, seinen politischen Vorhaltungen gelingt es, Isolden's Mutter und das Irenvolk für seinen Plan zu gewinnen, es wird Urfehde geschworen und aller Hader abgethan. Und die junge Isolde? wird sie nicht das beste Gelingen durch ein letztes Nein! zerstören? im Gegentheil, sie — schweigt. Von dem Augenblick an, als Tristan mit ihr zu Schiffe steigt, zerrinnt vor seiner Seele seine kühne wohlgelungene That, und vor ihm steht allein das schweigende Weib, das er verschmäht. Wenn sie mit ihm spräche (wie es in Gottfried von Strassburg's Epos geschieht, wo sich der Brautwerber weidlich und unbedenklich mit der Braut die Zeit vertreibt, auch nur ganz aus Versehen den Liebestrank mit ihr trinkt), ihm fiele die Sorge von der Brust; sie würde die durch ihn geschaffenen Thatsachen anerkennen, vielleicht sie rügen, aber die Erörterung und den Versuch seiner Rechtfertigung nicht verwehren. Ihr Dulden und Schweigen ist das Verdammnissurtheil seiner That, er fühlt, dass er sich vergangen hat. Doch höher als Isolden's Gnade steht ihm die Treue gegen Marke; den Hoffnungen, die er auf ihre Verzeihung setzen darf, entsagt er als ein Mann von Ehre. Darum ist die Entschlossenheit, die sich im letzten Motiv regt, so trauervoll gefärbt, darum andrerseits bleibt dies Motiv unverrückbar auf einer Note stehen, während die wechselnden Accorde, Zeichen mächtiger Gefühlswallungen, vorüberschreiten. Aber seine Treue kann er nur bewähren, indem er seine Neigung für Isolden, die ihm seine Eitelkeit bis jetzt verschleierte, bis zur Unmerklichkeit unterdrückt, indem er

*) Die Stelle ist sprachlich incorrect, da begehren nur ein intensiveres Wünschen ist. Gemeint ist, »fordert, sprecht aus, was ihr wünscht.«

die Rolle des ehrlichen Brautwerbers, ohne mit der Wimper zu zucken, weiterspielt, daher seine angenommene Kälte, sein Stolz, im Anfang sein Spott. Freilich ist Isolde zu sehr Geist von seinem Geist, um in diesem Kampf der Dialektik, den sie reines Herzens führt, sein Versteckenspielen nicht bald zu entlarven, und zwar indem sie den von ihm angeschlagenen ironischen Ton auf die Spitze treibt und ihm grade hierdurch klar macht, dass sie seine Heuchelei durchschaut. Aber auch sie ist weit entfernt, ihr Geheimniss preiszugeben; nachdem sie einmal erkannt, wie Tristan sich des stummen Beweises ihrer Zärtlichkeit unwerth gezeigt, bäumt sich ihr ganzer jungfräulicher Stolz gegen eine neue Demüthigung, und nur aus der Art ihrer Einwände und aus der Bitterkeit ihrer Ironie kann Tristan ihre wahren Gefühle erspähen. So gleicht dies Duett einem Gewebe von spitzen Wortklügeleien, auf deren Urgrunde bei ihr die Sehnsucht nach dem Ende ihres unerträglichen Zustandes, bei ihm immer stärker die Reue über seine That und die Erkenntniss des wahren Werthes der Isolde durchbricht; das Ganze schimmert in einem Zwielicht von Hass und Liebessehnsucht.

Auf ihre Frage, warum er nicht vor ihr erschienen sei, schützt er Ehrfurcht und das Gebot der Sittsamkeit vor, während sie ihn der Furcht beschuldigt und der unterlassenen Sühne der Blutschuld *(Todes-Motiv)*, die zwischen ihnen wegen Morold's Tode schwebe. Auf seinen Einwurf, dass mit der öffentlich beschworenen Urfehde alle Feindschaft ein Ende habe, erwidert sie: »Nicht da war's, wo ich Tantris barg, wo Tristan mir verfiel« *(Groll-Motiv in geschmeidig ruhiger Bewegung, dann Tantris-Motiv)* d. h. Tristan verfiel mir, ward mir freund,*) nicht in stiller Kammer, auch nahm ich keinen Theil an seinem Urfehdeschwur, denn schon vorher, eben in der Kammer, hatte ich »Rache für Morold« geschworen.

Etwas bewegter.

*) Das Wort »verfallen« kann hier nur in freundlichem Sinne gemeint sein und wäre freilich besser durch ein anderes ersetzt worden; denn in üblem Sinne »verfallen«, »anheimgefallen« ist ja Tristan ihr gerade in der stillen Kammer; der Sinn ist: »nicht da war's, wo ich Tantris barg, wo ich mich mit Tristan vertrug«.

Es ist Isolden mit ihrer Liebe zu Morold, auf die sie in diesem Augenblick Gewicht legt, sicherlich Ernst, wie denn auch die Musik ein edel ritterliches Gepräge trägt; doch wie bei den Worten »da er gefallen« das Tristan-Motiv überragend mächtig erklingt, so hat auch dessen Bild das ihres ersten Verlobten vollständig verdrängt; hätte sie sonst das Schwert in jenem entscheidenden Augenblicke sinken lassen? Das weiss Tristan ganz genau, daher im Anfang sein leiser Spott: »Müht euch die (Rache)?« Um so ausführlicher weilt sie bei dem einmal ergriffenen Thema, ja sie schiebt ihrem Mitleid jetzt sogar ein Motiv unter, das an unsere moderne Justizpflege erinnert, die den kranken Verbrecher erst gesund kurirt, um ihn zu enthaupten: »Ich pflag des Wunden, dass den Heilgesunden (nachdem er heil geworden) rächend schlüge der Mann, der Isolden ihm abgewann ... Da die Männer sich all ihm vertragen, wer muss nun Tristan schlagen?« Tristan weiss ebenso genau, dass die Rache für Morold nur vorgeschoben wird, wie, dass Isolde wirklich entschlossen ist, seinen Verrath zu bestrafen: nur einen Ausweg erkennt er: er müsste ihr seine Liebe gestehen und ihre Verzeihung erringen, und diesen Ausweg verbietet ihm seine Treue zu König Marke, daher sagt er »bleich und düster« und so todesgewärtig, wie nur je ein Mann in der Gewalt eines rachsüchtigen verrathenen Weibes es war (*nach dem Aufseufzen des Sehnsuchts-Motivs in der Bcl.*): »War Morold dir so werth, nun wieder nimm das Schwert, und führ' es sicher und fest, dass du dir's nicht entfallen lässt!« Doch sie will ihn nicht tödten, sie will mit ihm sterben, und daher fällt ihr zu rechter Zeit ihr erster Vorwand ein: sie bietet ihm, um den König Marke eines so wackern, geschickten Unterhändlers nicht zu berauben, den »Sühnetrunk«, mit einer Bereitwilligkeit, die nach der vorausgegangenen Erörterung die helle Ironie an der Stirn trägt.

Langsam.

Etwas bewegter.
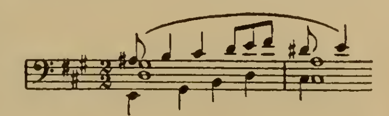
Auch schreitet im selben Moment das Motiv des Verhängnisses gewichtig und feierlich einher; Isolde treibt Brangänen an, die Schaale zu füllen (*Brangänen's stumme Bitte, ihr das Todeswerk zu erlassen, ist in den Seufzern der Ob. ausgedrückt C—H, Ais—A, As—G*), die Freudenrufe der Matrosen tönen dazwischen, und als Tristan »aus düsterm Brüten auffahrend« fragt: »Wo sind wir?« da antwortet sie auf die Weise des Todes-Motivs: »Hart am Ziel«. Und jetzt, wo Isolde aus Tristan's dumpfer Verschlossenheit deutlich merkt, dass er sie bis zum Grunde ihrer geheimsten Empfindungen verstanden, vergisst sie einen Augenblick allen Hass, und denkt des einen rettenden Ausweges: »Was hast du mir zu sagen?« Doch er weicht um keines Haares Breite von dem Gebot seiner Treue: »Des Schweigens Herrin heisst mich schweigen«; hat sie geschwiegen, so muss auch ich es, hatte sie ihre Gründe, so habe ich die meinen; »fass ich, was sie verschwieg«, dass sie mich liebt, »verschweig' ich, was sie nicht fasst«, dass über meine Liebe zu ihr meine Ehre den Sieg davontragen muss. Sie meint, er wolle ihr die Sühne weigern, und rühmt (*unter Zugrundelegung eines aus Verzierung und Oberstimme des Tantris-Motivs gebildeten scherzend umgewandelten Motivs*) spottend die Wunder ihres Sühnetranks. Ihn verletzt ihr Wort nicht mehr, denn in ihm ist der Gedanke, dass er Isolden liebt und sie nicht lieben darf und dass er desshalb mit ihr sterben müsse, zur Gewissheit geworden. Er ergreift zaglos die von Brangäne gefüllte Schaale: »Tristan's Ehre — höchste Treu! (gegen Marke) Tristan's Elend — kühnster Trotz (der ihn um Isolden für Marke werben liess)! Trug des Herzens! Traum der Ahnung! (d. h. sein trügerisches Herz hat ihm die Liebe Isolden's nur als Traum der Ahnung vorgespiegelt) Ew'ger Trauer einz'ger Trost: Vergessens güt'ger Trank, Dich trink' ich sonder Wank!« (*Stete Verwendung des Tristan-Motivs, zum Schluss*

das Todes-Motiv). So hastig ist er im Begriff, die Schaale zu leeren, dass sie ihm dieselbe entwinden muss, um ihren Antheil am Trank zu erhalten *(während das Tristan-Motiv laut mahnend das mit auf- und absteigenden Passagen umgebene Sehnsuchts-Motiv übertönt).*

Sehr lebhaft.

Aber dem Paare, das so heiss entschlossen war, die Qual des peinvollen Daseins zu enden, öffnet sich statt der Todespforte das Reich derselben Liebe, das Tristan's Ehre bisher verschlossen hielt. Höher als sein Wille waltete das Verhängniss, das durch die Hand der Dienerin ihnen statt des Todestranks den Liebestrank darreichte. Vom leisen Stammeln treibt beide ihre schnell auflodernde, nicht mehr zu verhüllende Leidenschaft zu den Ausrufen höchster Beseligung (*aus dem L. Z.-Motiv entwickelt sich das ausführlichere, freundlich gestaltete:*

Langsam.



Lebhaft, mit Steigerung.

ihr Todestrotz weicht sehnsüchtigen, kühnen Blicken, denen die innigste Umarmung folgt, aus der sie nur widerstrebend und verwirrt, in Gefahr, von dem am Lande harrenden König und seinem Hofgesinde beobachtet zu werden, durch Brangäne und Kurwenal gelöst werden.

Die Aufgabe, die Brangäne zu erfüllen hat, ist vom Dichter in so skizzenhafter Weise angegeben worden, dass es den Anschein gewinnt, als habe er den Zuschauer erst aus den Wirkungen des Tranks den Zusammenhang erkennen lassen wollen. Es erscheint nun im Gegentheil räthlicher und es wird das Interesse des Zuschauers erhöhen, wenn er in die Verwechselung der Tränke eingeweiht wird und er jene Wirkungen nicht als überraschter, sondern als wissender, fürchtender Zeuge erlebt, wozu nur nöthig ist, dass Brangäne, die aus eigenem Entschluss das unglückliche Paar lieber durch verbotene Liebe als durch den Tod aneinander ketten will, ihre Verrichtung anschaulich bewerkstelligt. Dies wird um so leichter möglich sein, wenn die beiden Fläschchen in

der oben angedeuteten Weise unterschieden werden. Auf Isolden's Wink wird dann Brangäne den Todestrank ergreifen, unentschlossen zaudern, während des kurzen Gesangs des Schiffsvolkes zu plötzlichem Entschlusse gelangen, mit veränderter, erhellter Miene den Liebestrank ergreifen und ihn in die Schaale giessen.

Zweimal hat Wagner in seinen Kunstwerken zu dem Handlungsmoment des Liebestranks gegriffen und seine Gegner haben diesen als rein äusserlich und darum nicht in Drama zulässig ebenso heftig bekämpft, wie seine Anhänger ihn als ein Symbol in Schutz nehmen zu sollen meinten. Der Trank, den Gutrune dem Siegfried reicht und der aus dessen Gedächtniss alle Erinnerung an Brünnhilde löscht, gewissermassen die mit Brünnhilde erfüllte Gehirnpartie lähmt, ist nun wirklich bei der Schnelligkeit seiner Wirkung und bei dem vollständigen Mangel einer geistigen Voranlage in Siegfried's Charakter für seine Wirkung als ein ätzendes Gift zu verstehen, das in der Hand Gutrunen's und ihres Anstifters Hagen den willensstarken Siegfried zur Marionette wandelt. Es dürfte in diesem Falle aber zu bedenken seien: ob die Bedeutung des aus diesem Trank entspringenden tragischen Konflikts nicht die Schwäche der Ursache (des Tranks) zu heben vermöchte, zweitens ob der sagenhafte, mit Wundern umwobene Stoff selbst dem modernen Hörer ein so gewagtes Mittel wie den Liebestrank nicht leidlich plausibel erscheinen lassen dürfte; jeder Beurtheiler wird sich um so bereitwilliger auf die Seite des Dichters stellen, je kräftiger er sich in den Stoff hineindenkt und je willfähriger er Wagner's Tonsprache als die passendste Einkleidung des Textes empfindet.

Auch der Liebestrank in »Tristan und Isolde« braucht ebensowenig als Symbol gefasst zu werden, wie wir die Geister Hamlet's, Banquo's und Caesar's bei Shakespeare symbolisch zu deuten pflegen; die Verwendung des Wunders auf der Bühne stützt sich auf den tief im Menschen wurzelnden Glauben an das Uebernatürliche. Ist dieser erst vollständig erstickt, dann hat auch für die von den Dichtern beabsichtigten Wirkungen des Wunders die letzte Stunde geschlagen, von der wir heute wohl noch fern genug sind.
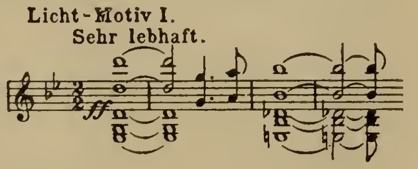
Aber wohl besteht zwischen dem Trank hier und in der »Götterdämmerung« insofern ein grosser Unterschied, als er hier aufs Engste mit der Handlung verknüpft ist, als er hier das stärkste äussere Kennzeichen des geistigen Bandes zwischen dem Liebespaar bildet und alles Zagen und Deuteln der

Liebenden verscheucht, während er dort ein äusserliches Zaubermittel bedeutet, ruchlos angewandt und ruchlos wirkend, das vernunftgemässe Denken und Erwägen aufhebend, nicht gestützt durch den Unterbau einer Motivirung in den Charakteren der Verbundenen, hervorgerufen nur durch die Rachethat des machtlüsternen Hagen.

II. Aufzug.

Der zweite Aufzug entäussert sich noch mehr als der erste der Geschehnisse, um desto unmittelbarer und eingehender die Gefühle zu zergliedern, die der Liebestrank und das durch ihn hervorgerufene Liebesgeständniss in den Herzen der Liebenden hat aufkeimen lassen. Nur drei Scenen füllen ihn aus, die Erwartung der Isolde, das Glück der Liebenden, ihre Ueberraschung durch Marke, von denen die mittlere ihrer Ausdehnung und ihrer Leidenschaft nach sich zu einem Hohen Lied der Liebe erhebt. Wenn der Liebestrank nicht nothwendig symbolisch gedeutet zu werden braucht und er nur die alles besiegende Kraft der Minne veranschaulicht, die Isolde in den Worten schildert: »Des kühnsten Muthes Königin, des Welten-Werdens Walterin, Leben und Tod sind ihr unterthan, die sie webt aus Lust und Leid, in Liebe wandelnd den Neid« — so ist der zweite Aufzug im Gegentheil mit symbolischen Deutungen angefüllt, ja er verdankt ihnen nicht wenig poetischen Reiz und thematischen Halt.
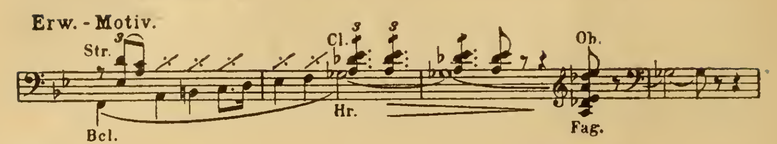
Das Unausbleibliche ist eingetroffen. Auf verbotenen Pfaden schleicht Nachts Tristan zu der Geliebten, von tausend Anlässen des Tages, seines Ranges, seiner Neider behindert. Und weil es der Tag ist, der ihm sein Glück vorenthält, so brennt an Isolden's abgelegenem Gartenhaus, so lange ihrer Liebe Gefahr droht, das Zeichen des Tages, eine Fackel, deren musikalisches Symbol:
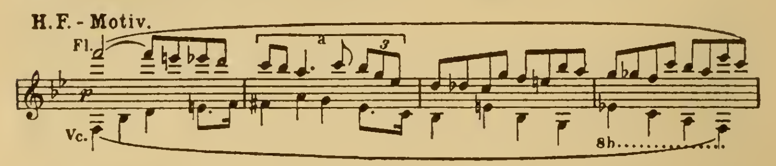


Sehr lebhaft.

grell den Act eröffnet.
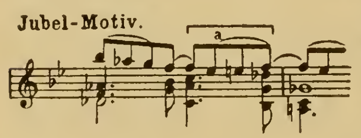
Die musikalische Einleitung spiegelt in dem Motiv:



die bange Erwartung (aufsteigende auf dem herbe dissonirenden Ges anhaltende Violoncello-Cantilene) und das Lauschen (in den verhallenden Clarinettenaccorden mit dem Nachschlagsaccord, während das bleibende Ges der Anspannung der Lauscherin entspricht) wieder. Ueber dem Erwartungs-Motiv erscheint bald das Motiv der Hoffnungsfreude:



das absteigend (das Nahen veranschaulichend) zärtlich und beseligt, aufschreitend (das Entfernen wiederspiegelnd) bekümmert klingt. Das Bangen der Erwartung verdüstert sich vorübergehend zur nagenden Sehnsucht, die aus dem L. Z.-Motiv spricht, um sich schnell zum Jubel-Motiv aufzuhellen:
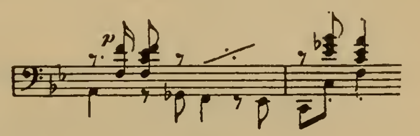


Diese wechselnden Stimmungen durchjagt der Tonsatz von Neuem, wobei die Pein der Ungeduld diese Motive stets dissonirender verzerren lässt, bis aus dem Hintergrunde der geöffneten Bühne die Jagdrufe des Königs durch die hohen Baumgruppen einherschmettern. Brangäne lauscht besorgt auf das Getön, das sich in der sehnenden Isolde Ohr bald zum Säuseln des Laubes, bald zum Rieseln der Quelle wandelt.

I. Auftritt.

Bei Brangänen's Erscheinen, die »ängstlich in das Gemach zurückblickt, darin sie Isolde nahen sieht« ist das Sehnsuchts-Motiv in Klang (Br. u. Bcl.) und Tonfolge als sorgenvoll abschattirt. Isolde tritt mit einer schmachtenden Vereinigung der Oberstimme des L. Z.-Motivs mit dem ersten Tact des

S.-Motivs auf, die mehrmals erklingt, bevor sie dem schwungvollen Jubel-Motiv weicht. Ungemein reizvoll ist das Verhallen der Fanfaren, das Rascheln der Blätter, bei welchem ein entzückendes Clarinettensolo, in den Tact a des H. F.-Motivs mündend, Isolden's Sorglosigkeit zeichnet, sowie das Rieseln der Quelle geschildert, zu dessen Veranschaulichung an die Stelle der verhallenden Hörner die Clarinetten treten, von gedämpften Bratschen und Geigen gedeckt.

Nicht ohne Grund ist Brangänen's Herz von Besorgniss erfüllt *(ihren Sprechgesang, in welchem die bisherigen Motive rasten, leiten die düstern Klänge ein):*
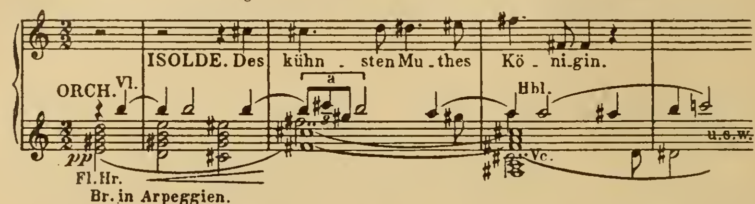


— ist doch der tückische Melot nur zu sehr in Tristan's Herzensgeheimniss eingeweiht. Statt bei Isolden Glauben zu finden, muss sie noch Tadel ernten für diese Anschwärzung des »treuen Freundes«, der zu des Liebespaares Heil dies Jagen angestellt, der besser ihren Vortheil wahre, als Brangäne, die jetzt sogar, wo aller Lärm verstummt, wo die schweigende Nacht »das Herz mit wonnigem Graus« füllt, die Fackel zu löschen zaudert.

Dieses nächtliche Schweigen, das ihre Sehnsucht nach und nach mehrt, ist wieder unter fortwährender Wiederkehr der geschmeidigen Tonfolge a des H. F.-Motivs mit leise erzitternden Accorden der Hörner zu einem duftigen ganz allmählich an Leidenschaftlichkeit zunehmenden Satz vertont.

Angesichts solcher Verblendung gereut es Brangänen, dass sie statt, wie befohlen, den Todestrank zu mischen *(V.-Motiv)* durch die Darreichung des Liebestranks zu ihrer Herrin »Schmach und schmählicher Noth« *(vorwurfsvolle Mittelstimme der im ganzen Werk bevorzugten Br.)* Anlass gegeben habe. Doch wie Isolden's ganzes Leben nur noch den einen Inhalt der Liebe birgt, so sieht sie auch in dem Werk der Dienerin das Walten der Frau Minne, deren Wunder, deren Herrschaft über sich sie in
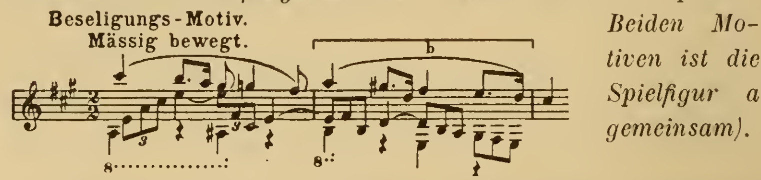
Ein wenig mässiger als zuvor.

einer sinnigen Episode preist *(aus dem L. Z.-Motiv aufkeimend und aufwärtstreibend, analog dem in dem obigen Citat der Minne zugeschriebenen Weltwerdens-Prozess:*



Mässig bewegt.

mit dem überschwänglich beseligten Schlusssatz, der ihre vollkommene Unterwerfung unter der Minne Macht ausspricht:



Beiden Motiven ist die Spielfigur a gemeinsam).

Lebhafter bewegt.

Die Anschauung der traurigen Wirklichkeit *(lässt das Bes.-Motiv rauh und unwirsch ertönen und)* facht immer

Immer bewegter.

stärker *(unter vielfacher Verwendung des Tactes b)* ihre Leidenschaft bis zum Entschlusse an, statt der Dienerin selber die Fackel zu löschen *(durch das ungestüm abwärts schweifende H. F.-Motiv dringt gellend das Todes-Motiv)*; die Fackel, mit ihr die Trübsal, der Tag, erlosch, es steigt auf die schweigende Nacht, die Seligkeit der Liebe.

Die Schilderung der Seelenbewegung in Isolden's Brust von der Erwartung des Geliebten bis zu seiner Ankunft vollzieht sich ausschliesslich in der Musik und in einer bisher nicht gekannten Realistik des Ausdrucks. Dem Erwartungs-Motiv gesellt sich bald ein die Pantomime des Winkens der Isolde mit einem Tuche begleitender immer mehr beschleunigter Rhythmus bei); der erste Anblick des Geliebten gewährt*

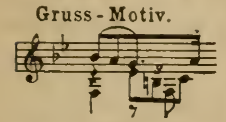
II. Auftritt.

Immer belebter.

*) Es ist bei der Bühnendarstellung darauf zu halten, dass die Pantomine nicht haarscharf mit der Musik zusammenfällt, da die übergangslose Tacteintheilung der Musik in Ganz-, Halb- und Viertelnoten den naturgemäss weit allmählicher beschleunigten Körperbewegungen widerstreitet und der Vorgang sonst leicht eckig und studirt wirkt.

dem Orchester eine vorübergehende Rast (auf der Sehnsuchts-Septime, die so vielen Motiven charakteristisch ist), um es dann in der zuerst auf dem Erwartungs-Motiv fussenden, dann ohne dies in kleinsten Schritten aufwärts schreitenden kurzen Phrase:

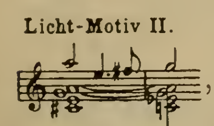
Gruss-Motiv.



um so überschwänglicher emporjubeln zu lassen. Die stürmische Umarmung wird von dem Jubel-Motiv begleitet, das indessen bald durch die Erinnerung an die lange Trennungszeit verdüstert wird, die auch die Stimmung der sich überstürzenden ersten Ausrufe des Wiedersehens beherrscht.) Nach kurzem Aufjubeln überbieten sich die Liebenden in Koseworten mit dem höher und höher hinaufgeführten Gruss-Motiv, dem sich dann als Untergrund das Motiv der Beseligung beigesellt.*

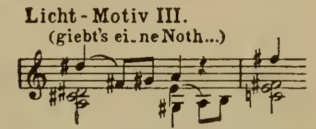
Das wirre Lallen ihrer Liebeschwüre bleibt an der »holden Nähe« und der »öden Weite« haften (*wobei die Gegensätze der Ab- und Aufwärtsbewegung des H. F.-Motivs charakteristisch verwandt werden)*, um dann auf das noch näherliegende Verhältniss des einenden Dunkels, des trennenden Lichtes, das sein warnendes Zeichen sogar Nachts an der Liebsten Thüre steckt, überzuspringen *(Licht-Motiv II:*

Licht-Motiv II.



das den Tonsatz von hier ab beherrscht, mit stetem Anklingen der übrigen durch die Wendungen des Textes gerechtfertigten Motive. In der Bratsche zittert die kurze Phrase des Gruss-Motivs nach). Den lichtbringenden Tag, den Tristan als Urheber jeglicher Pein verwünscht:

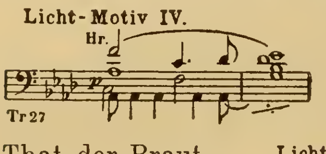
Licht-Motiv III.



Heftig drängend.

*) Diese Stelle: »Bist du mein?« u. s. w. ist allerdings mit «Sehr lebhaft» bezeichnet. Die erhebliche Schwierigkeit der Gesangspartien verleitet im Verein mit dieser Zeitmaassangabe allgemein zu einer Abhastung, welche dem Ausdruck äusserst hinderlich ist und die Gebärde vollkommen ausschliesst. Besser wäre es, die Stelle langsamer singen zu lassen und diesen beiden Factoren grössere Wichtigkeit einzuräumen, was auch eher in dem Sinne Wagner's gelegen haben dürfte, der hier die Bemerkung hinzugefügt hat: »Das Zeitmaass ist je nach dem feurigeren oder zärtlicheren Ausdruck gut zu motiviren«, was hier sagen will: zu modificiren.
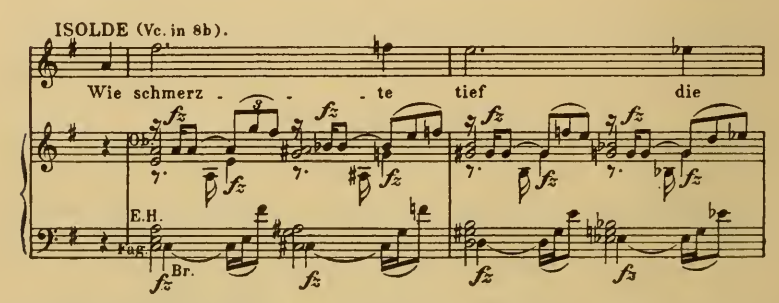
deutet Isolde auf Tristan's Ruhmsucht (»der Tag, der aus ihm — Tristan — log«), die ihn zur Werbefahrt, zum Verrath an der Trauten angetrieben, während er den Tag beschuldigt, dass er ihm Isolden's wahres Wesen vorenthalten, ihn mit dem überirdischem Glanz ihrer Erscheinung geblendet habe: die keusche Flamme, die diese im innersten Grunde seines Herzens entfacht:
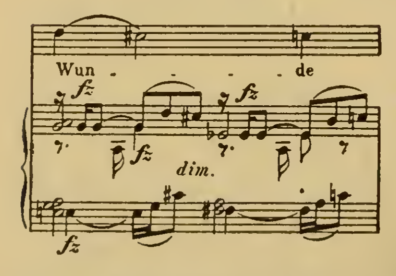


habe sich in entzückter Lobpreisung Bahn gebrochen, diese ihm Neid und Missgunst erweckt, denen zum Trotz er die kühne That der Brautwerbung vollbracht:



Wie hassenswerth musste der Tagesknecht ihr erscheinen





und wie gern wollte sie mit ihm in das allen Trug zerstörende Reich der Minne, — der Nacht, des Todes entfliehen.

Das letzte Notenbeispiel, das die Zuckungen des Schmerzes in einer dreieinigen Rhythmisirung wiederspiegelt, mag als besonders charakteristisches Beispiel Wagner'scher Kleinmalerei citirt sein. Im Vorstehenden

sind nicht weniger als fünf verschiedene Abwandlungen des Licht-Motivs mitgetheilt worden, die die Zahl aller vorkommenden nicht einmal erschöpfen. Alle diese Motivbildungen sind durch eine rhythmisch-melodische Grundform als Abzweigungen eines Stammes, als Spiegelungen einer musikalischen Grundidee gekennzeichnet. Es giebt nun ja auch Motive, die bis zu solchem Grade unwandelbar bleiben, dass sie bei ihrem jedesmaligen Erscheinen immer dieselbe Tonfolge beibehalten, wie das Todes-Motiv hier, und die sogar in der gleichen Tonart wiederkehren, wie das Schwertmotiv in der »Walküre«: das sind vornehmlich solche, denen die poetische Unterlage einer starren Nothwendigkeit beiliegt. Alle übrigen Motive unterzieht Wagner dagegen einer dem jedesmaligen Textsinn entsprechenden Abwandlung, er thut dies, wie er selbst erklärt hat, im Interesse der motivischen Oekonomie und verlässt mehr und mehr seine frühere Methode, die zugleich diejenige der hergebrachten Opernkomposition bildete, nämlich die der Erfindung von ganz neuen Motiven und Tonsätzen für jeden neuen Textabschnitt.

Sehr belebend.

Aber wie gern auch warf Tristan, nachdem er »in ihrer Hand den süssen Trank« erkannt, die Bürde der Erdenpein von sich, um in das Reich des Todes, doch nein! um »durch des Todes Thor« mit ihr »in das Wonnereich der Nacht« zu fliehen, und wie ist sein ganzer Tag nur:

Todessehnsuchts-Motiv.

TRIST. das Seh-nen hin zur heil'gen Nacht

Zuweilen treibt Wagner die Vereinheitlichung der Motive so weit, dass an mehreren Stellen (s. oben Licht-Motiv IV und die Stelle »darin ich sonst nur träumend gewacht, das Wonnereich der Nacht«) das mild verklärte Licht-Motiv auch der Nacht beigegeben wird; denn freilich ist auch die Nacht von dem Licht der Liebeswonne erhellt, und so müsste das Licht-Motiv genauer als Motiv des Liebeslebens in Gegensatz zu dem Motiv der Todesverklärung, das, wie wir später sehen werden, aus der Umkehrung des Licht-Motivs entstanden ist, zu fassen sein.

Mässig langsam.

Und so schwinden nach und nach des Tages letzte Dämmerlichte *(zu deren Bezeichnung sich Wagner gern der*

gestopften, scharf angeblasenen und dadurch ein wenig schnarrenden Töne des Horns bedient), und die Liebenden umfängt das geheimnissvoll trauliche Wehen der Nacht. Die Entzückung, die beiden von den Lippen tönt, hat nichts mit dem Jubel der im blühenden Leben wurzelnden, der Welt-Liebe gemein, ihr haftet die Flucht vor der Welt, die Abwendung von ihr an, und verstohlen vertraut Eins dem Andern, was die Welt nicht hören darf, das süsse Geheimniss heisser Liebe, und selbst im höchsten Rausch des Einverständnisses haben sie keinen andern Wunsch als den, nie wieder zu erwachen . . .
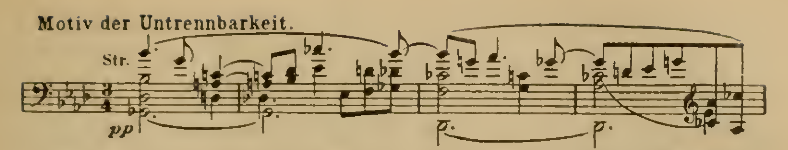
Dieser ganze As dur-Satz, der eigentliche Hymnus, der Kern- und Ruhepunkt der ganzen Oper, von dem schwebenden Rhythmus: durchzogen und mit zarten Seufzern der Blasinstrumente untermischt, bildet eine Seelenschilderung, so wundermild und ergreifend, wie wir nichts in der dramatischen Musik kennen. Er kann nicht schön genug gesungen werden. Sobald er endet, beginnt zu den langgezogenen Warnrufen Brangänen's ein liebliches Geranke zarter Geigenmelodien, ein Netz, das die Liebenden umfängt und ihre Weltentronnenheit immer vollständiger bewirkt.

Die Liebenden haben sich auf einer Bank niedergelassen. Statt ihrer dürfte eine weit offene Laube, deren Dach so eingerichtet ist, dass es als Schallbecher wirkt, zweckmässiger sein, wie überhaupt für den zweiten Act die Hälfte der Bühne am besten durch Gebüsch als Vorderraum abgegrenzt wird, damit der Text klar verstanden, der Gesichtsausdruck der Singenden deutlich erkannt werde. Grosse Bühnen sollten im ganzen Musikdrama die Scene nach Möglichkeit kurz und schmal anlegen. Brangäne darf sich nicht zu weit hinter der Bühne befinden, das Orchester muss möglichst leise spielen, damit ihr Gesang vernehmlich bleibe.

Immer sehr ruhig.

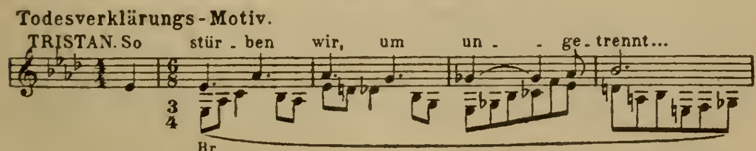
Doch das Niewiedererwachen kann nur mit dem Tode erkauft werden, und im innigsten Liebesglück (dem das zärtliche Motiv der Untrennbarkeit entspricht:

Motiv der Untrennbarkeit.



seufzt Tristan *(nach der Weise des Todessehnsuchts-Motivs)*: Lass mich sterben! und ruft bald noch dringender: Lass den Tag dem Tode weichen! Der Tod, so erläutert er *(während der erste Tact des Motivs der Untrennbarkeit in mannigfaltigen Formungen verarbeitet wird)*, zerstöre nur seinen Leib, sein Leben, doch nicht seine Liebe! »Doch, stürbe nie seine Liebe, wie stürbe dann Tristan seiner Liebe?« d. h. der Glaube an die Unvergänglichkeit seiner Liebe überzeugt ihn auch von der Unzerstörbarkeit seines Ichs. Und als sie einwirft, dass der Tod ja ihren Bund zerstöre, so erwidert er, dass ja gerade durch den Tod alle Schranken, die sie jetzt trennen, fallen, und sie versteht ihn recht, wenn sie sagt: »nur mit Isolde's eignem Leben ist Tristan der Tod gegeben«, wenn sie ihre Unzertrennlichkeit von ihm über den Tod hinaus versichert. Diese vollständige Vereinigung durch den Tod, dieses Aufhören jeglicher Verschiedenheit preisen Beide in dem Liede der Liebesverklärung, den später Isolde an Tristan's Leiche wiederholt *(»Isolden's Liebestod«). Das Ende des Liebessehnens durch den Tod wird auch dadurch angedeutet, dass das Motiv der Todesverklärung, mit dem der Hymnus beginnt, die Umkehrung des Lichtmotivs bildet (dasselbe wird später von der überaus ausdrucksvollen Bratschencantilene umspielt)*:

Todesverklärungs-Motiv.

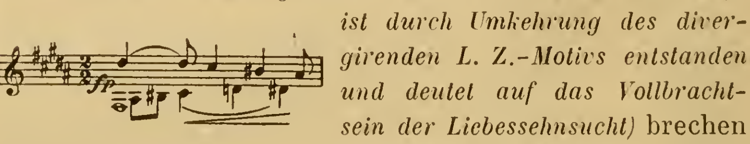


Noch einmal lenkt der Ruf der Wächterin ihren schon

zu den Wonnen der Welterlösung entschwebenden Geist dem Tage zu, und jetzt kehrt sich *(mit dem Motiv der Untrennbarkeit in G dur)* das Spiel der Worte: »Soll ich lauschen . . .« um, Isolden ist die Liebesseligkeit des Jenseits aufgegangen, und in schwärmerischer Begeisterung

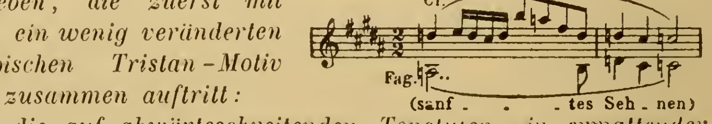
Lebhaft mit Steigerung.

(das stürmisch konvergirende Motiv bei ihrer Umarmung:



ist durch Umkehrung des divergirenden L. Z.-Motivs entstanden und deutet auf das Vollbrachtsein der Liebessehnsucht) brechen beide in den Ruf aus *(Todessehnsuchts-Motiv):* O ew'ge Nacht, süsse Nacht! d. h. Nacht des Liebestodes, — bis Tristan den Hymnus der Todesverklärung wieder aufnimmt und beendet.

Von ferneren Motiven ist eine zärtliche Zierfigur hervorzuheben, die zuerst mit dem ein wenig veränderten heroischen Tristan-Motiv zusammen auftritt:



und die auf abwärtsschreitenden Tonstufen, in ermattender Tonstärke, in ursprünglicher und verlängerter Form unablässig wiederholt wird, bis das heroische Tristan-Motiv (»Ohne Nennen«) den Gesang schnell zum Höhepunkt im Jubel-Motiv (mit Verlängerung der ersten Note) steigert, dessen Theil a in langsamem Aufwärtsschreiten eine letzte Extase bewirkt.

Dass in einem solchen Taumel der Gefühle das Hauptgewicht der Musik zukommt und der Text eben nur ein Lallen, ein Ringen nach Worten darstellt, dass man an diese deswegen nicht die Forderung begrifflicher Bestimmtheit stellen darf, für alles dies bedarf es bei jedem, der die grossartige Schönheit der Musik begreift, keiner besonderen Rechtfertigung.

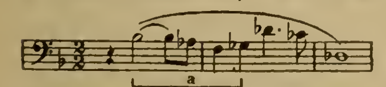
III. Auftritt.
Sehr schnell.

Doch der ersehnte Tod verschmäht die leichte Beute und überliefert sie den Leiden des Tages von Neuem.

Brangäne war im Recht, Melot hat seinen Freund verrathen, er führt den König und sein Jagdgefolge nur zu sicher auf die rechte Fährte.

Dass Marke den Schänder seiner Ehre nicht durchbohrt, daran können wohl nur leicht erhitzbare Naturen Anstoss nehmen, obschon ein erstes zorniges Aufwallen und eine drohende Gebärde des Beschimpften durchaus als angebracht gelten dürften. Andrerseits muss jede längere Erörterung nach der erlebten, alle Nervenfasern erregenden Anspannung lähmend und abschwächend wirken, besonders wenn in diese Erörterung die nüchterne Vorgeschichte der Brautwerbung verwoben wird: das Drängen des Volks, des Hofes und Tristan's in den König, sich zu vermählen. Auch bewirkt die Hervorhebung der Geflissenheit Tristan's, als Unterhändler nach Irland zu gehen, die Aufdeckung der Flecken seines Charakters eine Verblassung des Bildes des zartfühlenden Helden, das wir soeben empfingen. Wie sehr ein geschickter Darsteller und ausdrucksvoller Sänger den ungeheuren Schmerz, den ihm ein angebetetes Weib, ein bewunderter Freund zufügen, zur Erscheinung zu bringen und den Mangel dieser Scene zu umgehen vermag, bedarf keiner Versicherung. Zur Vermeidung eines nüchternen Herableierns aber, das leider zu sehr die Regel bildet, dürfte es sich empfehlen, wenigstens die belanglose Vorgeschichte fortzulassen und nur Marke's Klage beizubehalten. Und auch dann hat Marke alle Hülfsmittel der Gebärdensprache aufzubieten, den Jammer eines gebrochenen Mannes kundzugeben, wie auch andrerseits von Tristan allmählich die Entzückung der Liebe weichen, wie der Zwiespalt zwischen der Wonne seines Liebesglücks und dem Unheil, das er dem Freunde zugefügt, ihm blutige Thränen erpressen muss.

Ohne den Vergleich mit dem Vorhergehenden ist freilich auch dieser Theil mit eindringlichem musikalischen Ausdruck, obschon, der würdevollen Erscheinung und dem tiefen Schmerz des betagten Königs entsprechend, mit ruhiger und gehaltener Bewegung ausgestattet. Die dumpfen Instrumente, Br., Vc., Cb., Fag. und namentlich die Bassclarinette dominiren zuerst fast ausschliesslich. Vielfach taucht das Licht-Motiv in seinen grellen Abarten auf; das später durchgeführte Motiv der Bcl.:



bildet im ersten Theil a eine Umkehrung des Tristanhelden-Motivs; freilich der Schild seiner Welten-Ehre ist zerbrochen.

Auf Marke's bange Frage nach dem Grunde solcher

Untreue bleibt Tristan die Antwort schuldig; statt seiner verkündet die Musik das L. Z.-Motiv. In kurzen wunderzart gestimmten Tonsätzen frägt Tristan die Geliebte *(Motiv der Untrennbarkeit)*, ob sie ihm in das »dunkel nächt'ge Land« folgen wolle, »daraus die Mutter mich entsandt, als, den im Tode« d. h. von dem Vater, der bald darauf den Tod, fand »empfangen, im Tod« sterbend »sie liess an das Licht gelangen« *(Musik des Liebeshymnus)*. Und als Isolde seine Frage bejaht und er sich über ihr in Zärtlichkeit beugt, da ergrimmt Melot angesichts dieser offenen Verhöhnung aller Sittsamkeit und trifft ihn nur zu gut *(die Umkehrung des Tristan-Motivs schreitet stürmisch in die Tiefe)*.

Mässig langsam.

III. Aufzug. I. Aufttrit.

Melot hat Tristan ohne Gegenwehr durchbohrt. Schon ist dieser von der Sehnsucht zu sterben so sehr durchdrungen, dass er den Tod, wo er ihn findet, willkommen heisst. Sein Geschehenlassen ist der Abschied vom Leben. Doch Melot's Streich hat Isolde verschont, und darum muss Tristan noch weiter leben. Der treue Kurwenal hat ihn nach seiner Väter Burg Kareol in die Bretagne geschafft, wo er, dem Tode geweiht, in dumpfer Trostlosigkeit darniederliegt: einzig von unermesslicher Sehnsucht nach Isolden im peinvollen Dasein festgehalten:

Mässig langsam.

Schmerzens-Motiv.
Mässig langsam.
Str.

Motiv der Sehnsuchtsklage.

Mit diesen beiden Motiven beginnt die Einleitung des dritten Aufzugs. Das erste mit seiner divergirenden Stimmführung ist wieder dem L. Z.-Motiv verwandt, dem es auch rhythmisch ähnlich ist, dessen schmachtende Chromatik einer erhaben und machtvoll wirkenden Diatonik gewichen ist. Die sich aus ihm loslösenden aufschreitenden Doppelgriffe der Geigen entsprechen dem spähenden Ausblick auf das Meer, das die Retterin Isolde herbeiführen soll, die

*sodann in dem zweiten überschwänglich klagenden Motiv ersehnt wird.**)

Des Hirten überaus melancholische Weise erweckt Tristan aus seinem todähnlichen Schlummer, zu jubelnder Freude Kurwenal's: der seinem noch von den Wundern der Liebesnacht umfangenen Herrn *(mit dem balladenhaften, rüstig friedensvollen Motiv)*: berichtet, wie er ihn in sein Heimathland hergeführt.

Lebhaft.

In dem rastlos unruhvollen Harmoniengewoge bildet diese Erzählung Kurwenal's einen aufgeklärten Haltepunkt. Bei seiner eifrigen Auffrischung der Ruhmesthaten Tristan's tönt sein Lied aus dem ersten Act an. Eine reizvolle Oberstimme, die seine Freude in rührend naiver Weise ausdrückt (Ob., dann Cl.) und die ein wenig an das Oboesolo in Florestan's Vision im Anfang des zweiten Acts des »Fidelio« erinnert, erscheint bei seinen Worten: »Nun bist du daheim« über dem Jubel-Motiv.

Doch Tristan vermag die ihn umgebende Wirklichkeit nicht mehr zu fassen: »Wo ich erwacht — weilt' ich nicht; doch, wo ich weilte, das kann ich dir nicht sagen«. Die Oberstimme des Schmerzens-Motivs erscheint im Bass zu geheimnissvollem Accorde, ein Bild fernster nebelhafter Erinnerung: aus der nur ein »Wissen« ihm geblieben ist: »göttlich ew'ges Ur-Vergessen.«

Mässig langsam.
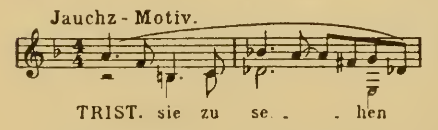
Hr. Fag. pp Vc. Cb.

Aus der Wonne der Nacht hat ihn ein »heissinbrünstig

*) Der Liebeshymnus des zweiten, sowie die Einleitung zum dritten Aufzuge finden sich in zwei als »Studien zu Tristan und Isolde« bezeichneten Gesängen Wagner's: »Träume« und »Im Treibhause« ähnlich wieder.

Lieben« dem Tage wieder zugetrieben, der ihm seines Elends ganzes Maass, seine Trennung von Isolden enthüllt.

Seinem qualvollen Sehnen entspricht die harmonische Fassung der Motive, die fast ausschliesslich auf grellsten Dissonanzen gebaut sind, und die Wahl der Klangfarben, die — noch mehr im fernern Verlauf des Acts — die Cl. und Ob. in hoher Lage bevorzugen. Wie sein Zustand zu gutem Theil pathologischer Art ist, da er die Foltern eines von Leidenschaft verzehrten Sterbenden enthüllt, so ist auch die Wirkung der Musik in seinen Reden eine vorwiegend pathologische. Die Motive jagen sich in buntem Wechsel: dem letztgenannten Motiv folgen das L. Z.-, das Todessehnsuchts-, das Licht-Motiv, eine Vereinigung beider (»Isolde noch im Reich der Sonne«). Bei den Worten: »Welches Sehnen« kehrt, vielleicht ohne bestimmte Absicht, das Motiv wieder, mit welchem Brangäne im ersten Act Isolden's schweigsames Dulden charakterisirt hat, allerdings um eine dissonirende Zwischenstimme bereichert. Sogleich tritt mit den Worten »Krachend hört' ich hinter mir schon des Todes Thor sich schliessen« das Todes-Motiv mit einer der Begleitung des letzterwähnten Motivs theilweise nachgebildeten scharf rhythmischen Figur wieder. Die Worte: »sie zu sehen, sie zu suchen« bewirken eine vorübergehende Aufhellung in der deutlich aus dem Motiv der Untrennbarkeit gebildeten, später als Bassstimme viel benutzten Phrase:
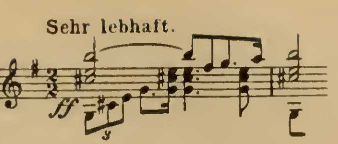


Der Ausruf: »Brennt sie ewig, diese Leuchte?« giebt Anlass zur Verwendung des Groll-Motivs.

Mässig beginnend.
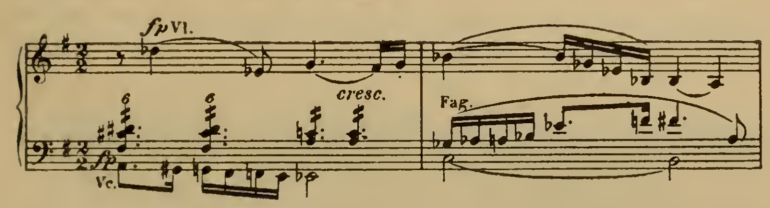
Auch für die Linderung seines unstillbaren Sehnens hat Kurwenal Rath geschafft: zur Aerztin, die ihn einst geheilt, hat er ausgesandt *(Tantris- und Beseligungs-Motiv; gleich darauf erscheint bei den Worten: »die beste Aerztin fand ich bald« über dem Jubel-Motiv eine Nachahmung zwischen Cl. und Ob., auf die hülfsbereite Regsamkeit der Aerztin deutend).*

Stürmisch, fieberisch zuckend wie sein Schmerz, ist auch Tristan's Freude über die frohe Botschaft:



Sehr lebhaft.

die ihm den feurigen Dank an Kurwenal auf die Lippen drängt *(das Motiv der Sehnsuchtsklage wird hier zur Bezeichnung des Mitgefühls des Dieners verwandt).* Doch alles Mitgefühl kann das »furchtbare Sehnen«, das ihn zehrt, nicht ermessen. *(Das Todessehnsuchts-Motiv wird bis zum Gipfelpunkt der Qual abschattirt):*



In seiner entzündeten Phantasie taucht immer deutlicher *(nach einer schmerzlichen Steigerung, die einer mit den Seufzern des Liebeshymnus untermischten wonnigen Entzückung weicht)* das Bild der nahenden Isolde auf, eine Vision, die freilich von der trüben Hirtenweise nur zu jäh zerstört wird. Diese Weise ist es nunmehr, die seinen Blick nach rückwärts lenkt und die er mit seinem Erdenwallen aufs Engste verknüpft findet.

Mässig langsam.
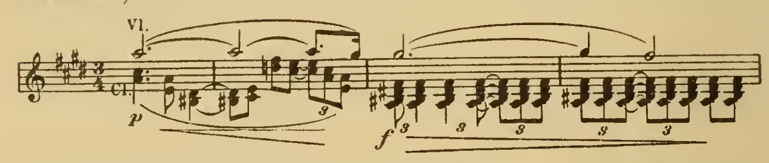
Das Verflechten der Weise mit Tristan's Erzählung ist ebenso musikalisch stimmungsvoll wie diese selbst in ihren übrigens schon in der Sage enthaltenen Zügen, namentlich dem vorzeitigen Tode seiner Eltern, poetisch und zum Drama beziehungsreich. Mit dem als Motiv benutzten Anfang der Weise verbindet sich das Licht-Motiv.

Die Verzweiflung lässt ihn dem furchtbaren Tranke fluchen, und dem, der ihn »aus Vaters Noth und Mutter Weh, aus Liebesthränen eh' und je, aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden« gebraut, d. h. sich selbst:

Sehr ruhig.
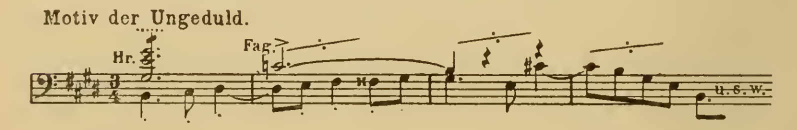


Diesem Ausbruch der Verzweiflung, der ihn fast zu Boden streckt, folgt eine tröstlichere Vorstellung: Isolde, »wie sie selig, hehr und milde wandelt durch des Meeres Gefilde«. *(Das Verzweiflungs-Motiv, das zu Kurwenal's angstvoller Besorgniss stürmisch und wild einherjagte, erscheint in Ob. und Cl. zart gemildert, bis bei den citirten Worten des Tristan das Motiv der Untrennbarkeit ertönt, zu dem bald ein langgestreckter zarter Sehnsuchtsseufzer in den Geigen hinzutritt):*



Lebhafter.

Und diesmal ist es die freudige Gewissheit, die aus seinen Worten spricht »Und Kurwenal, wie, du sähst sie nicht?« und die in den Tönen pulsirt:



Sehr lebhaft.

die stets mit jenen Sehnsuchtsseufzern abwechselt; denn bevor noch Kurwenal seines Herrn Verkündigung durch den Augenschein bewahrheiten kann, meldet schon des Hirten heitere Weise, dass ein Schiff mit »der Freude Flagge am Wimpel« in Sicht sei*). Wie sollte der von Sehnsucht Zerquälte nicht zagen um sein nahes Glück, der oft Enttäuschte nicht dem Steuermann, ja selbst seinem Freunde Kurwenal misstrauen, bis endlich dieser ihm die Ankunft seiner Frau am Lande berichtet.

*) Ein weisses Segel, wie es in der Sage heisst.
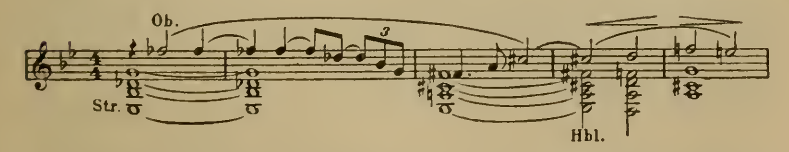
Der Motivvorrath wird fast ausschliesslich von der heiteren Weise, dem Motiv der Ungeduld, dessen aufsteigende Tonfolge in den Momenten der nagenden Ungewissheit über den sichern Lauf des Schiffes eine absteigende Bewegung annimmt, und den Sehnsuchtsseufzern bestritten.

II. Auftritt. Sehr lebhaft.

Könnte Tristan, seinem letzten glücklichen Augenblick so nahe, es wohl ertragen, während Kurwenal davoneilt, um Isolden herbeizuführen, allein auf dem Siechenlager hingestreckt zu bleiben? Er richtet sich empor, wankt dem Ausgange entgegen; in dem Vorgefühl der Erlösung durch den Tod reisst er jauchzend den Verband von seiner Wunde, um in Isolden's Armen den erlösenden Tod zu finden.

Fast alle Hauptmotive kommen hier wieder zum Erklingen; nach dem Motiv der Ungeduld folgen das Verhängniss-Motiv (»O dieser Tag«), anschliessend das Beseligungs-Motiv b, der Todessehnsucht, der Entzückung (»Jagendes Blut, jauchzender Muth . .«) nach oben aufsteigend und weiterhin mit dem Motiv der Ungeduld im Basse vereinigt und von diesem drängend abgewandelt, beides löst sich auf in Tristan's Jauchz-Motiv (»Wohlauf und daran, wo die Herzen schlagen«), bis bei Isolden's Stimme das H. F.-Motiv schmerzlich verwandelt und bald vom Todes-Motiv übertönt einsetzt, das seinerseits wieder in das L. Z.-Motiv und seine Fortführung wie im Anfang der Ouverture überleitet; auf die schmerzliche Frage der Violoncellcantilene erstirbt die Musik und Tristan mit ihr. Der ganze Satz erhält durch den steten Wechsel gerader und ungerader Taktarten ein angemessen unruhvolles Gepräge.

Isolden's schmerzliche Verzweiflung, die in dem Motiv: Mässig langsam.



gekennzeichnet wird, verstummt zu lautlosem Jammer;

III. Auftritt. Lebhaft bewegt.

selbst die Ankunft Marke's, der des Trankes Geheimniss durch Brangäne erfahren und die Hände des als schuldlos erkannten Paares ineinander fügen will, der Kampf, der sich am Thor zwischen Kurwenal und dem Gefolge des Königs abspielt und mit seinem und Melot's Untergange endet, die Trostworte Marke's und der Brangäne vermögen sie nicht aus ihrer Betäubung zu erwecken, und als sie

Sehr mässig beginnend.

noch einmal die Lippen öffnet, da ist ihr einziges Sinnen nur die endliche ewige Vereinigung mit dem Geliebten, mit dem sie hinaufschwebt in des Weltathems wehendes All, diesmal ohne vom trügerischen Licht in die Wirklichkeit zurückgerissen zu werden.



Von Kürzungen dürften wohl nur die folgenden als nicht sinnstörend anzusehen sein (die Zahlen sind einschliesslich gemeint):

Partitur:	Clavierauszug (Octavausg.):
S. 190 Tact 2 bis S. 192 T. 3. S. 214 T. 4 bis S. 221 letzter Tact.	S. 119 T. 4 bis S. 120, 3. System. S. 132, 2. Syst. T. 4 bis S. 135 drittletzter Tact.

Die Gesangstimme singt noch 2 Tacte auf S. 214 weiter und singt dann die Worte: »wahr es zu sehen tauge« auf die Noten des 3. und 4. Tactes von S. 222.

S. 285, 2. System T. 4 bis S. 288, 3. System letzter Tact.	S. 167 vorletzter T. bis S. 170, letztes System, T. 2.

Marke lässt die drei Achtel im Tact vor dem Sprunge aus. Das erste Viertel im Tact nach dem Sprunge bleibt fort. Um das Werk auf die Dauer des Theaterabends zusammenzudrängen, sind noch folgende Kürzungen üblich:

Partitur:	Clavierauszug:
S. 115 T. 5 bis S. 119 T. 3. S. 179 bis S. 181.	S. 78 T. 2 bis S. 79, 3. Syst. T. 2.

Partitur:

S. 185 T. 2
oder
S. 189 letzter Tact } bis S. 214.

S. 244, 2. Syst. T. 3
oder
S. 249, 2. Syst. T. 4 } bis S. 250 vorletzt. T.

S. 263, letzter Tact bis S. 266 T. 7.

S. 284, 3. System letzter Tact bis S. 285, 2. System T. 2.

S. 286, 2. System letzter Tact bis S. 288, 3. System.

S. 290 T. 3 bis S. 292 T. 4.

S. 321 bis S. 326 T. 4.

S. 336 letzter Tact bis S. 339, 2. System T. 1.

S. 341 bis S. 342, 2. System T. 2.

S. 345, 3. Syst. T. 2 bis S. 348 T. 1.

S. 348, 2. System
oder
S. 351 T. 4 } bis S. 354 T. 6.

S. 355 T. 2 bis S. 359 T. 2.

S. 399, 2. System
oder
S. 403 T. 4 } bis S. 405 T. 1.

Clavierauszug:

S. 114.

S. 116, 2. Syst. T. 3
oder
S. 119 T. 2. } bis S. 132, 3. Syst.

S. 147 T. 3
oder
S. 149 vorletzt. T. } bis S. 150, 3. Syst.

S. 157 bis S. 158 T. 3.

S. 167 T. 5 bis S. 167, 5. Syst. T. 2.

S. 168, 4. Syst. T. 5 bis S. 170 letztes Syst. T. 2.

S. 172 bis S. 173, 3. Syst.

S. 193, 4. Syst. T. 3 bis S. 197, 2. Syst. T. 2.

S. 203 letztes Syst. bis S. 205, 2. Syst.

S. 206, 2. Syst. bis S. 207 T. 2.

S. 209 bis S. 211 T. 1.

S. 211, 2. Syst. letzter Tact
oder
S. 212, letzt. Syst. T. 2 } bis S. 214.

S. 215 T. 3 bis S. 217, 3. Syst.

S. 239, 3. Syst. T. 4
oder
S. 241 letzt. Syst. T. 2 } bis S. 242, 3. Syst. T. 3.

Wenn die vollkommene Schönheit diejenige ist, die in jedem ihrer Theile grösste Regelmässigkeit und als Ganzes die höchste Übereinstimmung dieser Theile aufweist, so muss als rührende Schönheit jedenfalls diejenige gelten, welche mit einem Zuge des Leidens behaftet ist. Und wenn eine der Hauptaufgaben des Dramas die Erregung des Mitleids ist, so ist die letztgenannte

Gattung der Schönheit gewiss die für die dramatische Kunst geeignetere. Indem Wagner das viel und am anziehendsten, wenn auch nicht grade am lautersten von Gottfried von Strassburg besungene Liebespaar Tristan und Isolde zu den Hauptträgern seines ersten Musikdramas erwählte, wollte er das Leid schildern, das die edelste und innigste Liebe zu erdulden hat, er wollte die Rache veranschaulichen, welche die Welt an der Liebe, die sich ihr entzieht und ihre Satzungen missachtet, nimmt; aber er ging einen Schritt weiter und legte in die Äusserungen des Liebesleids den Keim des Todes. Doch der Tod gilt ihm hier nicht als die furchtbare, Leben und Liebe zerstörende Vernichtung, sondern als die erstrebenswerthe letzte Bedingung zur Erreichung höchsten Liebesglücks. Erst wenn die von gleichem Liebesdrang erfüllten Seelen sich von der sterblichen Hülle losgerungen, vermögen sie über alle Grenzen der Wirklichkeit, des Raumes, der Zeit, der Erscheinungswelt obzusiegen, sich an den höchsten Weltgeist hinzugeben und in ewig untrennbarer Vereinigung mit einander und mit dem Vatergeist zu verharren.*) Die Liebenden, nachdem sie einmal erkannt, dass ihre Liebe nicht von dieser Welt ist, — eine Erkenntniss, die mit dem stillschweigenden Eingeständniss ihrer Liebe zusammenfällt — ersehnen den Tod immer leidenschaftlicher, je mehr sich die Welt ihrer Vereinigung entgegenstellt, und diese Sehnsucht ist es, die selbst

---

*) Es ist ebenso bekannt, dass dieser Gedanke, auf den Menschen im Allgemeinen angewandt, der Schopenhauer'schen Philosophie zu Grunde liegt, wie dass Wagner ein glühender Verehrer des Frankfurter Philosophen war, der freilich für die Huldigungen seines Apostels kein Verständniss besass. Nach Langhans (Geschichte der Musik) hätte Wagner bei der Abfassung seines »Tristan« von Schopenhauer's Werken noch keine Kenntniss gehabt, er sei vielmehr erst durch seinen Freund, den Dichter Herwegh, auf die Ideengemeinschaft seines Tristan mit der »Welt als Wille und Vorstellung« hingewiesen worden.

ihren ekstatischsten Liebesäusserungen (im zweiten Aufzug) ihr Stigma aufprägt.

Nicht der Inhalt, sondern seine Form bedingt in erster Linie den Werth eines Kunstwerks, und nirgendwo hat Wagner, selten hat ein Genius mit grösserer Vollendung einen Inhalt geformt, wie Wagner hier den von ihm erwählten. Und wenn an der dichterischen Gestaltung, am sprachlichen Ausdruck der Tadel rütteln mag, vor dem gesungenen Wort und vor seiner Erläuterung durch das Orchester muss er verstummen, und vor der Kunst, mit welcher ein Grundgedanke, die Todessehnsucht der Liebe, hier zu tönendem Ausdruck gebracht ist, muss er sich in Bewunderung wandeln. Mit Recht hätte Wagner, ähnlich wie Schopenhauer in der Vorrede zu seinem Hauptwerk, sagen dürfen, dass er, um einen einzigen Gedanken zu erklären, nichts kürzeres als ein umfangreiches Musikdrama ersinnen konnte.

Im Einzelnen muss freilich zugegeben werden, dass die Bevorzugung jenes Grundgedankens den Nebenpersonen des Dramas eine nur skizzirende Behandlung hat zu Theil werden lassen. Brangäne, die eigenmächtig und schweigsam dem Gebot ihrer Herrin zuwiderhandelt und erst im dritten Aufzuge dem König ihre Schuld bekennt, Marke, dessen Herzensgüte ebensosehr mit der Wahrscheinlichkeit wie mit der ritterlichen Männlichkeit in Konflikt geräth, beide ermangeln der hervorstechenden Züge, und der lautern Treue Kurwenal's kommt erst der dritte Aufzug zu Statten. Auch die nothwendige äussere Handlung, die ziemlich verwickelte Vorgeschichte sind auf das kürzeste Maass zusammengedrängt.*) In der Umkehrung der üblichen Behandlungsart setzt das Drama

*) Nicht mit Unrecht bezeichnet Bulthaupt (Dramaturgie der Oper) die Begebenheiten am Ende des dritten Aufzugs als »Handlungsgepolter«.

erst da ein, wo es naturgemäss fast ausschliesslich sich in Seelenbewegungen vollziehen muss. Die Vorgeschichte wird in knappen Sätzen abgethan, damit um so mehr Raum bleibt für die Schilderung des Gefühlslebens der Hauptpersonen. In der äusseren Form der Dichtung sind kurze Zeilen, kerniger Ausdruck, einfachstes Satzgefüge, Stammwörter und neben dem Endreim die Stabreime zu beobachten. So entströmt, wie der ganze Stoff, auch jedes einzelne Wort der heissen unmittelbaren Empfindung.

Die Eigenthümlichkeit des dramatischen Grundgedankens hat sich so sehr der Musik mitgetheilt, dass der »Tristan« wohl als das eigenartigste unter Wagner's Musikdramen gelten darf. Die ganz erhebliche Entwickelung seines musikalischen Stils seit dem »Lohengrin« springt aus der ersten Note hervor. Er bricht wirklich alle Brücken mit der bisherigen Opernüberlieferung ab. Jedes schmückende Beiwerk wird vermieden; kein Chor macht sich breit, das Matrosenlied steht durchaus im Banne der Grundstimmung des Dramas, die Matrosenrufe, die Landungsmusik sind aufs Engste mit dem dramatischen Hauptfaden verknüpft und räumen diesem sogleich nach Erfüllung ihrer Aufgabe das Feld.

Auch die einzelnen Motive sind der herrschenden Grundstimmung des Dramas durchaus unterworfen; fast allen ist die Vorliebe für chromatische Intervalle, der mangelnde Abschluss, das stete Moduliren von einer Tonart zu einer mehr oder weniger entfernten zu eigen. Hieraus ergiebt sich ein Ringen, Suchen, Wogen, das dem Gemüthszustande der Sehnsucht entspricht.

Hier zum ersten Mal verdichtet Wagner mit Konsequenz die von ihm zur Kennzeichnung bestimmter Seelenzustände der Handelnden erdachten Leit-Motive zu einem künstlerischen System. Wie die Motive der poe-

tischen Stimmung entsprossen sind, so entscheidet von jetzt ab über die Verwendung eines Motivs nicht mehr die Abrundung der musikalischen Form, sondern das Wort, und auch die Entwickelung und Verknüpfung der Motive erfolgt an der Hand der poetischen Zweckmässigkeit.

Trotzdem darf der »Tristan« noch als das dem musikalischen Formgefühl am meisten genäherte unter seinen Musikdramen gelten, vornehmlich wegen seines überaus musikalisch gestimmten Inhalts. Dann aber hat Wagner hier die Charakteristik der einzelnen Personen noch nicht bis zu seiner spätern Schärfe entwickelt. Eine ganze Menge von Motiven ist den beiden Liebenden gemeinsam. Das Motiv der Sehnsuchtsklage im Anfange des dritten Aufzugs wird von Tristan, dann von Kurwenal, endlich von Isolden mit grösserer musikalischer, als poetischer Angemessenheit benutzt; Marke beklagt Tristan's Tod auf Grund des soeben zur Bezeichnung des Schmerzes der Isolde verwandten Motivs. Kommt hierbei die Charakterisirung der einzelnen Personen zu kurz, so gewinnt die Musik an Einheitlichkeit des motivischen Baues und insbesondere der Grundstimmung als des musikalischen Spiegelbildes des dramatischen Grundgedankens, die dem Komponisten vor allem am Herzen lag und die das starke Band bildet, welche alle Theile der Partitur umschlingt.

Dieser Grundstimmung entsprechend bedient sich Wagner mit Vorliebe der Mischfarben des Orchesters, im Verlauf seines Werks nicht selten in einer Tonfülle, die eine ernste Gefährdung für die Klangkraft der Singstimmen und die Verständlichkeit des Worts bildet und die Verdeckung des Orchesters als wohl angebrachte Dämpfung empfinden lässt.

Die Ausdrucksfähigkeit des Orchesters ist gegen den

»Lohengrin« ungemein gesteigert. Im Gesang ist die Wortdeklamation zum Grundsatz erhoben: an die Stelle der musikalischen Schönheit, die im »Lohengrin« vorherrschte, ist die sinn- und gefühlsgemässe Accentuirung getreten.

Da wo eine reichere Orchestrirung, ein motivisches Gewebe angemessen scheinen, wird die Gesangsstimme den Orchesterstimmen als gleichwerthiger Faktor nebengeordnet, oder aber: sie begnügt sich mit durchdringenden Accenten und überlässt dem Orchester die Ausmalung der Seelenstimmung.

Der »Tristan« wurde im Sommer 1857 begonnen und Anfang August 1859 beendet, jedoch erst am 10. Juni 1865 in München aufgeführt. Seine Schwierigkeiten richten sich gleicherweise an die Ausdauer wie an das musikalische Verständniss der Sänger und erschienen früher den Künstlern so gross, dass eine Aufführung in Wien im Frühjahr 1863 trotz zahlreicher Proben unterbleiben musste, bis Wagner's Persönlichkeit, der Kunstsinn des Königs Ludwig II. von Bayern und der Eifer des Sängerpaars Schnorr von Carolsfeld eine solche am 10. Juni 1865 zu Wege brachten. Heute gehört eine »Tristan«-Aufführung nicht mehr zu den Seltenheiten.

Das treffendste Urtheil über das Werk hat Wagner selbst gefällt: »Ich habe das Gefühl, damit etwas recht Bedeutendes geleistet zu haben: jedenfalls ist dies Werk mehr Musik als alles, was ich zuvor gemacht.«





6.

Der Ring des Nibelungen.

Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einem Vorabend.

Im Vertrauen auf den deutschen Geist
entworfen und zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters des
Königs Ludwigs II. von Bayern vollendet von

Richard Wagner. *)

---

a. Vorabend.

Das Rheingold.

PERSONEN:

Person	Gruppe	Stimme
Wotan,	Götter	*Baryton.*
Donner,		*Baryton.*
Froh,		*Tenor.*
Loge,		*Tenor.*
Alberich,	Nibelungen	*Baryton.*
Mime,		*Tenor.*
Fasolt,	Riesen	*Baryton.*
Fafner,		*Bass.*
Fricka,	Göttinnen	*Mezzosopran.*
Freya,		*Sopran.*
Erda,		*Alt.*
Woglinde,	Rheintöchter	*Sopran.*
Wellgunde,		*Mezzosopran.*
Flosshilde,		*Alt.*

Schauplätze der Handlung: 1) In der Tiefe des Rheins. 2) Freie Gegend auf Bergeshöhen, am Rhein gelegen. 3) Die unterirdischen Klüfte Nibelheims.

Vorspiel.

Das ewig gleiche, ewig erneute friedliche Spiel der Wellen, von dem Zustande grösster Ruhe bis zum anmuthigen Gewoge,
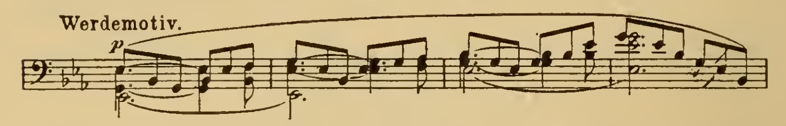
*) Die Partituren und die von Karl Klindworth, in erleichterter Gestalt von Richard Kleinmichel besorgten Klavierauszüge sind bei Schott in Mainz erschienen.

Ruhig heitere Bewegung.

diente dem Komponisten als Vorwurf der musikalischen Einleitung seines Bühnenfestspiels. Aus der Tiefe des Tonreichs summt es geheimnissvoll (Es in den Kontrabässen)), dem Grundton gesellt sich der nächstverwandte (B in den Fagotten) bei, eine den einfachsten harmonischen Verhältnissen entsprechende Tonfolge taucht empor:*



die sich in immer kürzeren Zwischenräumen bis zum harmonischen Gedränge wiederholt (von 8 Hörnern der Reihe nach angestimmt). Dem bis jetzt erst zum Accorde geeinten Zusammenklange entwächst (nach 38 Tacten) die erste melodische Bildung, das Werde-Motiv:



das sich bis in die höchsten Tonlagen in geschmeidigem Linienzuge fortspinnt, um schnell in die Tiefe zu gleiten und alsbald in verdoppelter Bewegung allmählich wieder die Tonhöhe zu gewinnen. Unterdess ist die Grundlage — der Es-dur-Dreiklang — unverändert geblieben (136 Tacte hindurch) und nur an Klangfülle gewachsen, dem Strombett gleich, das bei dem wildesten Fluthengewirr in majestätischer Ruhe verharrt.

Erste Scene.

Weia! Waga!
Woge, du Welle,
Walle zur Wiege!
Wagalaweia!
Wallala weiala weia!**)

---

*) In der Bayreuther Aufführung wurde dieser Ton während der gänzen Einleitung durch die Orgel verstärkt.

**) Heute, wo der Wohllaut dieser Lallsylben dem Publikum zum Bewusstsein gekommen ist, wird wohl Niemand mehr an ihrer sprachlichen Fremdartigkeit Anstoss nehmen. »Walle zur Wiege« des schlummernden Rheingoldes. Eine eingehende etymologische Erläuterung hierzu giebt Hans v. Wolzogen in »Wagneriana« (Leipzig F. Freund) S. 211 ff. Derselbe führt die Bildung Weia Waga auf die Worte Weih und Wag (mittelhochdeutsch wâc) zurück und erklärt ihren Sinn als: geweihte Woge.

Aehnlich wie die musikalische Einleitung mit dem Urelement der Tonkunst, dem Ton, beginnt und seine organische Gestaltung zum kunstvollen Harmoniegebäude zeigt, hebt auch die Dichtung mit den ursprünglichsten Bestandtheilen der Sprache an, den Lallworten, den unmittelbaren Kundgebungen des künstlerischen Gestaltungstriebes. Mit solchen Lauten grüsst Woglinde, die Tochter des Vaters Rhein, die sie umfluthenden Wogen; bald zieht ihr fröhlicher Gesang ihre Schwestern Wellgunde und Flosshilde herbei, die mit ihr den in einem Felsenriff der Rheinestiefe schlummernden, von Keinem begehrten und daher von keiner Schuld befleckten Schatz, das Rheingold, bewachen.*)

Das doppelt schnelle Werde-Motiv verfolgt die anmuthigen Schwimmbewegungen der Rheintöchter in zierlichen Verschlingungen. Nach dem Es-dur-Accord der Einleitung, der schliesslich bis zu brausender Tonfülle angeschwollen ist, wirkt der Umschlag nach dem Quartsextaccord auf Es bei Woglinden's Gesang und die plötzlich zarte Instrumentirung ungemein licht und überraschend. »Des Goldes Schlaf« wird von einer beruhigenden Modulation in das mattere C-moll begleitet.

Ihr Spiel wird von einem aus den untersten Steinklüften emportauchenden Störenfried, dem missgestalteten Beherrscher der zwerghaften Nibelungen**), Alberich***), unterbrochen.

---

*) Es ist nicht nöthig, hier durchaus an den geographisch bestimmten Rhein zu denken, wie denn dieser Name ursprünglich »das Gewässer« bedeutet (von rî fliessen abstammend, vgl. Dr. Ernst Meinck, Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagner's, Berlin, Emil Felber, S. 11).

**) Nibelungen d. h. Abkömmlinge des Nebels; Nibelheim, Niflheim bedeutet Nebelheim.

***) Alberich, auch der Albe, Alp genannt, kann auf alpûn (Berge) wie albis (weiss) und elf (Fluss) gedeutet und so als Doppelwesen, Feuer- und Wassergeist, aufgefasst werden. Vgl. Dr. Ernst Meinck, a. a. O. S. 14. Vorbildlich für die Figur des Alberich war der Zwerg Andwari aus der Edda.

Ihn kündigen die tiefen B der Fagotte und die Vorschläge der Bassclarinette an. Die Tonbewegung geräth bei seinem Gesange ins Stocken und vollzieht sich mehr in den Holzbläsern (Fag., Cl.), statt bei den Rheintöchtern in den Str.

Sein trübes Nebelreich hat seinen Minnetrieb nicht zu dämpfen vermocht, und der Anblick der »neidlichen Nicker«*) entzündet ihn zu einer Lüsternheit, der Folge zu geben er freilich nicht flink, die zierlichen Mädchen nicht willfährig genug sind. *(Seine Kletterversuche, ja sogar sein Niesen wird musikalisch sehr drastisch veranschaulicht.)* Im Gegentheil, sie treiben mit ihm noch Spott. Nachdem Woglinde sich ihm entzogen, lockt ihn Wellgunde mit Schmeichelklängen *(Fl., Cl.)* an, um ihn mit groben Schmähungen über seine hässliche Gestalt heimzusenden. Seinen Unmuth, der ebenso deutlich zur Schau tritt wie vorher seine Liebesgluth, dämpft Flosshilde, die letzte und verschlagenste, mit verstelltem Liebeswort *(Harfe, sanfte Hbl.)*, dem der Verlangende nur zu gern Glauben schenkt.**)

Etwas zurückhaltend im Zeitmaass.

Voriges Zeitm.

Ruhig im Zeitm.

Dies in Wohllaut getauchte Gespräch, das auch dem Alberich weiche, geschmeidig gefügte Tonfolgen entlockt, bildet eine der schon erwähnten Stellen des »Rheingolds«, an welcher die Musik einen an sich unschönen oder zum mindesten grobkomischen Vorgang adelt.

Seine Enttäuschung, als auch sie ihn von sich stösst, treibt ihn zu rasender Jagd auf die verführerischen Schwestern an, bald glaubt er die Eine zu erwischen, bald höhnt ihn die Andere mit verliebtem Lächeln, bis er in ohnmächtiger Wuth zu Boden taumelt. Da dringt *(mit den langgezogenen Tönen der Basstrompete, die sich bald zu*

Allmählich etwas langsamer.

*) Neid erweckenden neckischen Gestalten.

**) Die Lesart des Textes: Alberich: »Wie gut, dass ihr eine nicht seid! Von vielen gefall' ich wohl einer: von einer(!) kies'te mich keine!« ist im Klavierauszug und der Partitur verändert worden in: »bei einer kies'te mich keine!«, wodurch die logische Ungeheuerlichkeit der ersten Stelle ein wenig gemildert wird.

dem Rheingold-Motiv erweitern:)

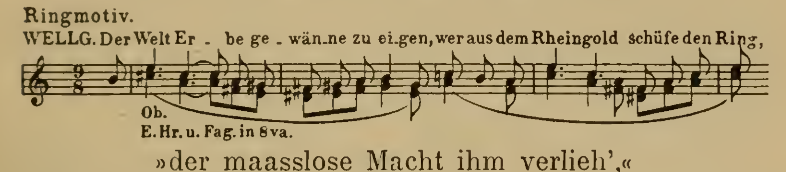
Rheingoldmotiv.
Tr.

ein lichter Schein von oben in die Tiefe: »Lugt, Schwestern«, erinnert Woglinde, »die Weckerin« — die strahlende Sonne — »lacht in den Grund«, und Wellgunde fügt hinzu: »Durch den grünen Schwall den wonnigen Schläfer« — den Schatz — »sie grüsst«, darauf Flosshilde: »Jetzt küsst sie sein Auge, dass er es öffne«, und das Gold fängt an zu leuchten und übergiesst die Fluthen mit Strahlengeflimmer, indess die Rheintöchter mit Entzücken den Hort umschwimmen:

Rheintöchtergruss.
Rhein-gold!

Dem von dem Glanze geblendeten Alberich vertrauen sie, was doch jeder wisse: die Kunde »von des Goldes Auge, das wechselnd wacht (bei Tage) und schläft (Nachts)«, und ein wichtiges Geheimniss, das dem liebeslüsternen Zwerge zu verbergen sie für überflüssig halten:

Ringmotiv.

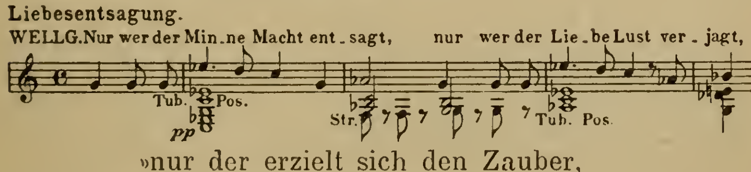


»der maasslose Macht ihm verlieh',«

doch mit der Einschränkung:

Zurückhaltend.

Liebesentsagung.



»nur der erzielt sich den Zauber,
zum Reif zu zwingen das Gold.«

In diesen beiden Stellen treten zwei der wichtigsten Motive des ganzen Werks auf: das Ring-Motiv, dessen bisweilen abweichende Bildungen stets an der Grundform: den in Terzenschritten hinab- und hinaufgleitenden Terzen kenntlich sind,

und die Liebesentsagung: die freudlose Abkehr von dem Triebe, der die ganze Welt mit Wonne erfüllt.

Sehr schnell.

Und was sie als unmöglich wähnten, vollzieht sich vor ihren Augen: der Nibelung weiht sich der Machtgier zum Sklaven und sagt sich mit grausem Fluch von der Liebe los; er merkt die unmittelbaren Folgen seines Entschlusses bereits an der ihm erwachsenen Kraft, den schlüpfrigen Felsen hinanzuklimmen und das Rheingold an sich zu reissen. Unter dem Gekreisch der allzu schwatzhaften Hüterinnen des Schatzes stürzt der Zwergefürst der Tiefe zu und versenkt den Schauplatz in undurchdringliche Finsterniss.

Als Motive herrschen naturgemäss die beiden letztgenannten vor; das Rheingold-Motiv ertönt, sobald der Räuber die Hand nach dem Schatze ausstreckt, in Moll und dissonirenden Accorden.
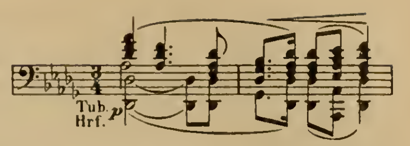
Die ganze erste Scene wird durch das Werde-Motiv durchschlängelt und in anmuthigem Flusse erhalten; auch sonst ist der musikalische Satzbau harmonisch gerundet. Die quellende Frische der Erfindung, die reizvolle Instrumentirung treten hinzu, um sie mit unversieglichem Reiz zu umgeben.

Alberich wird zu seinem Fluch nicht allein durch Machtgier, sondern auch durch die Erwägung getrieben: »Erzwäng' ich nicht Liebe, doch listig erzwäng' ich mir Lust?« Dieser Vorbehalt ist nöthig, um den Umstand erklärlich zu machen, dass er später einen Sohn — Hagen — erzeugen kann; eine solche Unterscheidung von Liebe und Lust trägt indess gerade bei einem niedrig gearteten Charakter, wie dem des Alberich, die Spitzfindigkeit und Gezwungenheit an der Stirn, da für ihn doch Lust und Liebe gleichbedeutend sein dürften.

Zweite Scene.
Ruhiges Zeitmaass.

Wie die Nebel, welche die Bühne umlagert hielten, sich allmählich verflüchtigen, so erheitern sich die grellen Misstöne der erläuternden Musik zu linden Klängen, und je mehr die Umrisse der Götterburg Walhall erkennbar werden, desto mehr verlieren die musikalischen

Bildungen ihren drohenden Charakter, bis sie sich zu den feierlich hoheitsvollen Wall-Harmonien verdichten:



Man erkennt sogleich den Zusammenhang dieser Accorde mit dem Ring-Motiv, das hier nur in einer neuen Umbildung erscheint und eigentlicher das Macht-Motiv heissen müsste.

Während Wotan und Fricka schliefen, haben ihnen die Riesen Fafner und Fasolt eine prächtige Götterburg errichtet:

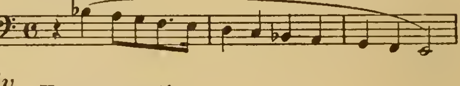
> Vollendet das ewige Werk!
> Auf Berges Gipfel die Götter-Burg,
> prachtvoll prahlt der prangende Bau!,
> Wie im Traum ich ihn trug,
> wie mein Wille ihn wies,
> stark und schön steht er zur Schau:
> hehrer herrlicher Bau.

Mit diesen Worten begrüsst Wotan die Burg. Einer der ergreifendsten und als dramatisches Leit-Motiv darum überaus verwerthbaren Züge der nordischen Sage ist die in allen Lebenden unumstössliche Gewissheit von einem dereinstigen Welt-Ende. Wotan's ganzes Sinnen richtet sich darauf, dieses zu verhindern oder wenigstens hinzuhalten. Er ist ein Gott, der durchaus menschlich fühlt; thäte er's nicht, so würde er dem kommenden Verhängniss mit Ergebenheit entgegensehen. Was beim Menschen natürlich und zu entschuldigen ist: die Furcht vor dem Ende und der Widerstand gegen das Schicksal, wird bei dem vorausblickenden, weisen Gotte zur Schuld. Um seine Macht gegen den gefürchteten Ansturm seiner Feinde, der Riesen und Zwerge, zu festigen, lässt er die Burg erbauen und beschreitet dadurch die abschüssige Bahn der Schuld, die ihn unentrinnbar umgarnt, bis er nur noch
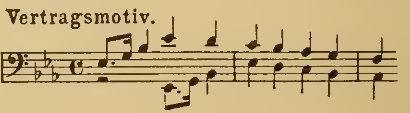
den einzig versöhnenden Ausweg vor sich sieht: sein Ende zu wollen.

Schon der Bau der Burg ist mit einer schweren Verschuldung des Gottes verkettet; sein geängstigtes Weib dämpft seine Machtwonne durch die Erinnerung an den Vertrag, den er leichtsinnig mit den Riesen schloss: für den Bau solle ihnen als Lohn die liebliche Freia anheimfallen.*)

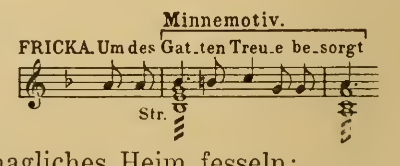
Zur Kennzeichnung der geschlossenen Verträge, die mit Runen (geraunten, geheimen Zeichen) in Wotan's Speer eingeritzt sind, bedient sich der Komponist jedesmal einer langsam abwärts schreitenden Tonleiter, die bald als Speer-Motiv:



bald als Vertrags-Motiv (durch eine Nachahmung die Verkettung der Parteien andeutend) auftritt:



Doch auch Fricka, wenn auch aus erheblich andern Gründen, hat gern dem Bau der Burg zugestimmt:



wollte sie ihn durch ein behagliches Heim fesseln;

Motiv des Hausfriedens.
FRICKA. Herrliche Wohnung, wonniger Hausrath sollten dich bin-den zu säumender Rast
Str.
p

leider nicht nach Wotan's Sinne, der sich lediglich »in der Burg gebunden«**) erachtet, »von aussen« aber nicht
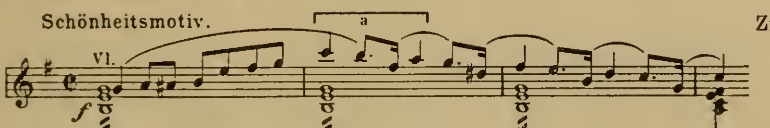
*) »Freia die Holde, Holda die Freie«, welche die goldenen Aepfel behütet, deren Genuss den Göttern »leidlos ewiger Jugend jubelnde Lust« verleiht, entlehnt diesen Zug von Iduna, der Jugendgöttin der Edda.

**) In der Partitur und im Klavierauszug steht weniger treffend und des Reims entbehrend: gefangen.

aufhören will, »die Welt zu gewinnen« und hierfür den wenig gotteswürdigen Grundsatz herbeiholt: »Wandel und Wechsel liebt wer lebt!« Dass er für Fricka's Liebe einst wenigstens Opfer gebracht habe, deutet er mit den Worten an: »Um dich zum Weib zu gewinnen, mein eines Auge setzt' ich werbend daran.«*) Jetzt freilich ehrt er die Frauen mehr als Fricka freut, und darum will er auch Freia nicht, wie bedungen, den Riesen überlassen, sondern den Vertrag brechen.

Im vorletzten Beispiel taucht zum ersten Mal ein in der »Walküre« überaus häufig und vielgestaltig verwendetes Motiv, das Motiv des Minnetriebes oder Minne-Motiv, auf; in der letztcitirten schmeichelnden Tonfolge ist die Zärtlichkeit der sorgenden Hausfrau geschildert.

Ziemlich lebhaft.



Schon eilt Freia, von den Riesen verfolgt, herbei. Diese *(deren täppische Ungeschlachtheit im Orchester treffend unter Zugrundelegung des Rhythmus ♪♬ ♩ gekennzeichnet wird)* sind zuerst sprachlos über die von Wotan beliebte Missachtung jedes Abkommens, dann ruft der wortkundigere Fasolt »die der Speer birgt, des berath'nen Bundes- (Vertrages-) Runen« dem wortbrüchigen Gotte in's Gedächtniss, um von ihm hören zu müssen, derselbe habe sich nur mit Tölpeln einen Scherz erlaubt. Die Riesen thun das unter solchen Umständen Räthlichste und bemächtigen sich der Freia, trotz des Einspruchs der herbeieilenden Götter Froh und Donner.**) Und Wotan, der noch soeben zu Gunsten

Sehr wuchtig.

Schneller.

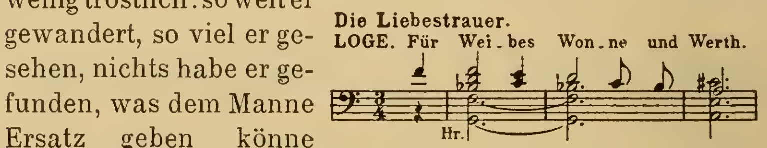
*) Wotan ist einäugig wie die Sonne. Nach der Edda setzte er sein zweites Auge zum Pfande für einen Trunk aus dem Brunnen des Zwerges Mimir und für die hierdurch erlangte Weisheit. Wagner hat diesen Umstand in obiger Weise verändert.

**) Froh, in der Edda Freyr, der Hehre, Lichte; Donner, der Thor der Edda.

seines Wortbruchs den eisigsten Hohn bereit hatte, besinnt sich zu rechter Zeit auf die durch seinen Speer verbürgte Heiligkeit der Verträge und weist seine göttlichen Genossen in die gebührenden Schranken.

Lebhaft. Und so stände es übel um Freia, käme nicht Loge herbei, der unstet Schweifende, der witzige Weltverächter, des Feuers verschlagene Verkörperung, der Ränkespinner und Listenersinner: er war's, der Wotan zu jenem Vertrage verleitete und der ihn daraus zu lösen versprach. Erst Wotan's Hinweis auf seine ihm geleisteten Dienste, da er dem Elemente göttliche Gestalt verlieh und ihn aufnahm und beschützte, vermag dem Auskramer zahlloser Ausflüchte eine klare Antwort zu entringen, und diese lautet

Langsam. wenig tröstlich: so weit er gewandert, so viel er gesehen, nichts habe er gefunden, was dem Manne Ersatz geben könne
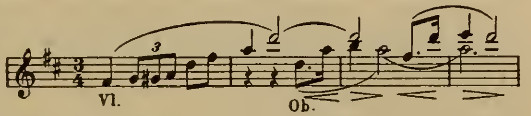


Dies Motiv kehrt sehr häufig wieder zur Bezeichnung der Trauer um die Liebesentsagung und ist allen Wesengattungen gemeinsam. Nur Einer, Alberich, habe der Liebe zu Gunsten der Macht entsagt. Es entspricht ganz Loge's unstetem Wesen, dass er die erste Gelegenheit, der an ihn gestellten Frage zu entschlüpfen, benutzt, und es leuchtet die helle Ironie aus seiner menschenfreundlich scheinenden Bitte: Wotan möchte den Rheintöchtern den Tand wieder verschaffen. Wie geschäftig beschreibt er dessen Kräfte — »Beute-Runen« nennt sie Wotan, d. h. Zauberzeichen, neue Schatzbeute zu erwerben — und facht in Göttern und Riesen die Gier, ihn zu besitzen, an. Auch beredet Fafner, der machtlüsternere von den Riesenbrüdern, den Fasolt bald, auf Freia zu verzichten und das Rheingold als Entschädigung zu verlangen. Auf dass
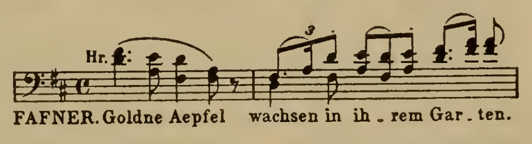
Mässig. den Göttern keine Wahl bleibe, schleppen beide Freia

und in ihr die Pflegerin der goldnen Aepfel, der Jugendquelle für die Götter, davon. Sogleich befällt fahles Aussehen und grämliche Sorge die eben noch so übermüthigen Unsterblichen, und Wotan und Loge schlüpfen nothgedrungen durch die Schwefelkluft nach Nibelheim, um das Gold zu rauben.

Nach dem prächtigen Walhall-Satze, dessen Motive stets bei der leisesten Anspielung des Textes wiederkehren, gehen die Erörterungen zwischen Wotan und Fricka im ausdrucksvollen Sprechgesange mit äusserster Schärfe der Charakteristik an der Hand der Leit-Motive vor sich. Das »Schönheits-Motiv«, mit dem Freia auftritt, erscheint zuerst getrübt und hastig bewegt. Am zartesten umgewandelt, dabei rhythmisch verändert und melodisch erweitert wird es in Loge's längerm und wegen seiner musikalischen Abrundung hervortretenden, lichtvoll und geschmeidig instrumentirten Bericht von der Macht der Liebe:



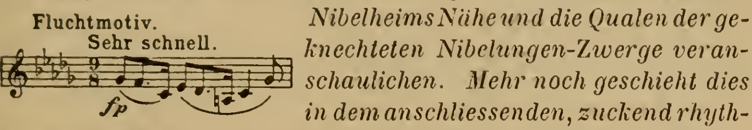
Das Motiv a im Schönheits-Motiv S. 153 deutet auf Freia's Verfolgung, es wird gleichermaassen zur Charakterisirung der aufgescheuchten Nibelungen in der Verwandlungsmusik der nächsten Scene, wie im zweiten Act der »Walküre« bei der Flucht Siegmund's und der Sieglinde benutzt. Freia's goldne Aepfel erhalten eine anmuthige Zeichnung:

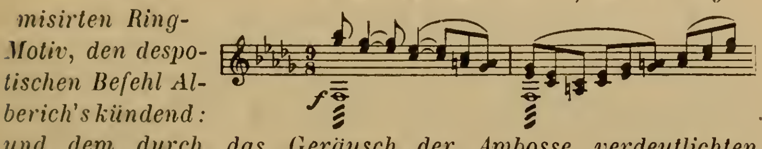


Diesem Motiv sehr ähnlich ist dasjenige, mit welchem Froh auftritt. Selbstverständlich fehlt auch dem Donner nicht ein charakteristisches Groll- und Roll-Motiv. Loge wird durch chromatische sich durcheinander schlingende Folgen von Sextaccorden, sowie durch die mit prickelnden Geigenfiguren durchsetzten Accordpaare: gekennzeichnet.
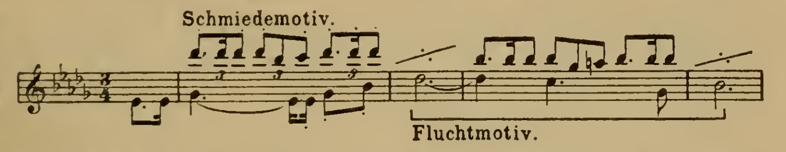
Die erste Scene der Dichtung erhielt durch die drei lieblichen, launigen Rheintöchter ein Gepräge von naivem Reiz, dessen Schimmer sogar den Unhold Alberich milderte. Von dem Moment an, wo dieser der Liebe flucht, nimmt sein Charakter eine furchtbare Grösse an, die den Ausdruck der ihn zerwühlenden Leidenschaft, der Machtgier, bildet. So versank die Welt des sündenlosen Spiels am Schluss der ersten Scene in den Abgrund der Schuld, und beides ist in seiner Art ein Grosses und Vollendetes. Nicht so in der zweiten Scene. Nehmen wir Loge aus, dessen Charakter die Charakterlosigkeit bildet und der geistreich ausgestattet und geschmeidig gestaltet ist. Dass man ihn beileibe nicht hässlich und linkisch denke! er singe so schön, als er es vermag, muss er doch die Andern überzeugen, und sein Spott darf keine Bitterkeit, sondern das Lächeln des überlegenen Verstandes zeigen. Er wird gern mit Mephisto verglichen, mit dem der nordische Loki mehr gemein hat, als der musikalisch zurückgestrahlte Loge Wagner's, der weit milder, freundlicher, humorvoller gedacht ist, hätte ihm dieser sonst wohl eine der schönsten Eingebungen der ganzen Oper (s. S. 155, 1. Beisp.) anvertraut! Die Riesen sind kernig und mit groben Strichen hingestellt. Wie sehr verliert den genannten gegenüber namentlich Wotan an Schärfe der Zeichnung und an Grösse der Gesinnung! Zwar trumpft er die Riesen ab, doch wie wenig weiss er Rath! Wie pocht er auf die Heiligkeit der Verträge und wie hält er sie selber! Was ist ihm Freia, was sind ihm die Rheintöchter, wie unzart erwidert er der Fricka zärtliche Anspielungen! Kaum hört er die Macht des Rheingolds rühmen, als er auch schon von dem wüthenden Wunsche entflammt wird, es zu besitzen. Gewiss fehlt es ihm auch gelegentlich nicht an Hoheit und Schwung. Aber diese Eigenschaften sind nur zu sehr unter dem Gestrüpp jener Schwächen begraben. Fricka trägt die menschlichen Züge ihres Geschlechtscharakters, aber keine aussergewöhnlichen weder der Richtung noch der Kraft nach. Dafür schmäht sie, die nach dem Rheingold begehrt, um sich mit Geschmeiden zu behängen, die Rheintöchter als liederliche Dirnen. Froh und Donner sind skizzenhaft behandelt und wirken nur als Staffage. Diesen Mängeln der dichterischen Anlage steht eine ungemeine Schärfe der musikalischen Charakteristik gegenüber, die dabei doch jegliche Ueberladung vermeidet und welcher eine mildernde und ablenkende Kraft nicht abzusprechen ist. Wie weit diese Einfluss erlangen kann, muss freilich dem Geschmack und der Sonderanlage des Einzelnen überlassen bleiben.

Die Musik, welche die Umwandlung der Scene vorbereitet, illustrirt zuerst das Hervorbrechen der Schwefeldämpfe an der Hand der chromatischen Loge-Läufe, die später einigemal von dem Motiv der Liebestrauer, das auf Wotan zu deuten ist, unterbrochen wird; sie schildert also zuerst die Fahrt Wotan's und Loge's, bis abgerissene Seufzer (Sekundenschritte), das ausgesponnene und schmerzlich abgewandelte Flucht-Motiv: Nibelheims Nähe und die Qualen der geknechteten Nibelungen-Zwerge veranschaulichen. Mehr noch geschieht dies in dem anschliessenden, zuckend rhythmisirten Ring-Motiv, den despotischen Befehl Alberich's kündend:
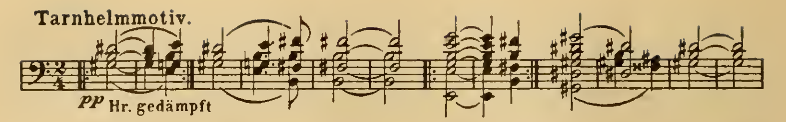




und dem durch das Geräusch der Ambosse verdeutlichten Schmiede-Motiv, das die Ausführung dieses Befehls durch die Nibelungen zeigt:



Als Kontrapunkt gegen dasselbe erscheint in der Unterstimme das durch die Uebertragung nach Moll getrübte Rheingold-Motiv, das in dem verlangsamten Flucht-Motiv eine klagende Fortsetzung erhält.

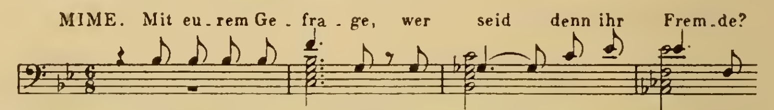
Dritte Scene
Hastig.

Alberich zerrt den kreischenden Mime am Ohr; dieser, in der Schmiedekunst wohlerfahren, will dem Bruder den Tarnhelm, der die Gestalten tauscht und unsichtbar macht, vorenthalten; doch Alberich reisst ihn ohne Mühe an sich. Der Zauber wirkt *(die beiden Hälften des geheimnissvollen Tarnhelm-Motivs bilden eine freie Umkehrung von einander; charakteristisch ferner sind die Ausweichung in eine fremde Tonart: die Vertauschung der Gestalt, die Rückkehr in die Haupttonart: das Annehmen der ursprünglichen Gestalt):*



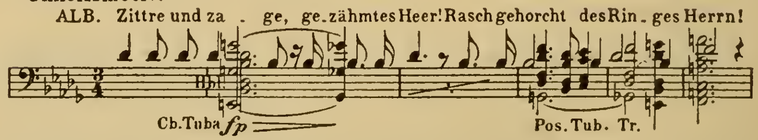
Einer Nebelsäule gleich treibt Alberich die Nibelungen mit Geisselhieben zu erneuter Arbeit. Indessen nahen Wotan und Loge, und diesem gelingt es leicht, dem vor Schmerz winselnden schwatzsüchtigen Mime die Kunde über Alberich's Macht, seine angehäuften Schätze, den Zauber des Rings und des Tarnhelms zu entfragen.

Sehr gemächlich. *Während das Duett zwischen Alberich und Mime in der überaus charakteristischen musikalischen Zeichnung kaum weniger grell wirkt, als in dem Text — ein Bild niederster Habsucht und Tücke —, ist dem Gesang Mime's ein Anschein von kindlicher Gutmüthigkeit zu eigen, die sich auch in den Tonschritten der Singstimme äussert:*



und die dem Hörer eine gewisse Rührung abnöthigt.

Die mit Geschmeiden beladenen Nibelungen treibt Alberich vor sich her, ein Kuss auf seinen Riug und seine Drohung:
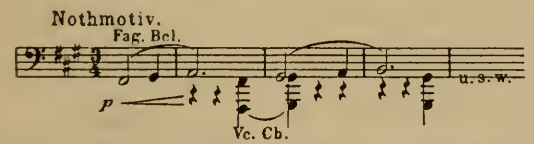


genügen, um die erschreckten Zwerge wieder zu neuer rastloser Schürfung anzutreiben.

Ein Vergleich mit dem Gruss der Rheintöchter, der den heilsamen, erquickenden Glanz des Rheingoldes ausdrückte, zeigt das Unheils-Motiv als dessen schrill dissonirende Umwandlung.

Doch Alberich ist mehr mächtig als schlau. Dem Schmeichler Loge weiss er nichts zu verhüllen, er prahlt im Gegentheil mit einer Ueberhebung, die dem Wotan mehrmals unwillige Ausrufe entlockt, nicht allein seine Erfolge, sondern auch seine Hoffnungen aus, die ihm mit Hülfe des allbezwingenden Goldes schon den Besitz der Weltherrschaft vorgaukeln. Arglos giebt er von seiner Macht einige Proben, verwandelt sich in einen Riesenwurm, dann in eine Kröte, — um auf dem Fleck von seinen Gästen geknebelt und nach Walhall geschleppt zu werden.

Sehr lebhaft 3/4.

Das Hereinbrechen des Unheils über die Lichtalben, die Ewigen, durch die Schwarzalben, die Nibelungen, die dem Schosse der Erde entsteigen, wird durch das Noth-Motiv angedeutet:



Der ganze Satz gewinnt durch Alberich's Drohung, der ein furchtbarer Ernst nicht fehlt, und durch Loge's spottenden Humor einen anziehenden Gegensatz.
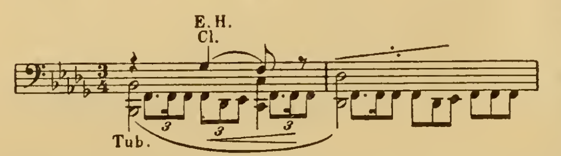
Die Musik während der Rückverwandlung zum Götterwohnsitz führt uns an den schmiedenden Zwergen vorbei, erwähnt die drohenden Riesen und in dem mattschattirten Motiv der goldnen Aepfel die durch ihr Fehlen herbeigeführte Götternoth, welche durch den lieblichen Rheintöchtergruss, der hier das Erscheinen des rettenden Rheingoldes andeutet, gehoben scheint.

Vierte Scene.
Mässig.

Von seiner stolzen Machthöhe stürzt der übertölpelte Alberich zu jämmerlichster Niedrigkeit herab. Loge kargt gegen den nach Rache dürstenden Zwerg nicht mit seinem musikalisch wie dichterisch gleich ergötzlich ausgedrückten Spott: »Soll Rache dir frommen, vor Allem rathe dich frei: dem gebund'nen Manne büsst kein Freier den Frevel«, d. h. der Gebundene vermag keine Busse für den ihm von dem Freien zugefügten Frevel zu erlangen. Zu dem Verlust des

mühsam zusammengescharrten Hortes gesellt sich bei Alberich die Beschämung darüber, dass seine Ueberwältigung den Augen seiner Unterthanen, welche die Schätze herbeischleppen, blosgestellt wird. *(Dieser Vorgang ist in einem ergreifenden Satze behandelt, in welchem zu der Vereinigung des Noth-Motivs mit dem Schmiede-Motiv die Seufzer der Nibelungen ertönen:*

Etwas gedehnt.
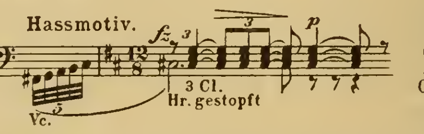


und als dessen Höhepunkt das Motiv des Unheils, ein Vorbote der Rache Alberich's, droht.) Vom Tarnhelm, den Loge geringschätzend zum erlegten Hort wirft, muss er sich trennen, und auch den Ring, der ihm schon wie Leben und Leib eigen schien, reisst ihm Wotan vom Finger: was Alberich nur durch grausen Fluch errang, gewinnt Wotan lachend und mühelos. Wie in Alberich's Worten vor Wotan's Ringraube maasslose Wuth tobt *(mit häufiger Verwendung des Motivs):*

Nicht schnell, doch belebt.

Langsam.

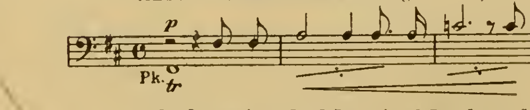
Wuthmotiv.

so glüht in ihm jetzt, da er vernichtet am Boden liegt, der bitterste Hass:



und dieser drängt ihm einen Fluch von entsetzensvoller Furchtbarkeit auf die Lippen:

Der Fluch.



Gab sein Gold mir Macht ohne Maass,
nun zeug' sein Zauber Tod dem, der ihn trägt!
. . . Wer ihn besitzt, den zehre die Sorge,
und wer ihn nicht hat, den nage der Neid.

. . . Ohne Wucher hüt' ihn sein Herr,
doch den Würger zieh' er ihm zu —,
. . . bis in meiner Hand
den geraubten wieder ich halte.

Auch dem Fluch dienen die Unheils-Accorde als Höhepunkt. Während eines wundervoll klingenden weit ausholenden Satzes, der mehr zu der grossartigen Scene wie zu der unrühmlichen Sinnesart Wotan's passt, klärt sich das Dunkel, das eben noch auf Walhall lagerte.

Mässig und sehr ruhig.

Die übrigen Götter, auch die Riesen mit Freia nahen. Der verliebtere Fasolt will diese nur missen, wenn ihre Gestalt ganz hinter den aufgehäuften Schätzen verschwindet. *Während der Schichtung der Geschmeide ertönt das Vertrags-Motiv, durch das Schmiede-Motiv verlebendigt.* Der gierigere Fafner entdeckt noch eine Lücke, durch die ihr Haar schimmert. *Das Motiv der goldenen Aepfel dient als Jugend-Motiv, während das Noth-Motiv die in Fafner erwachende Gier nach Schätzen kennzeichnet.* So wandert auch der Tarnhelm zum Hort. Da erspäht Fasolt noch einen Blick ihres Auges, *den das wiederholt sehr anziehend verwendete Schönheits-Motiv charakterisirt;* er verlangt den Ring, der an Wotan's Finger blitzt und der von diesem mit ähnlicher Hartnäckigkeit in Besitz gehalten wird wie eben noch von Alberich. Nicht rohe Gewalt, sondern das Mahnwort der aus der Erde emportauchenden Erda, »der ew'gen Welt Urwala« (Urseherin) ist es, das ihn auch auf den Ring Verzicht leisten lässt. Sie prophezeit ihm Unheil von dem Ringe, doch auch, was schlimmer ist: das Ende aller Dinge.

Belebter.

Langsam.

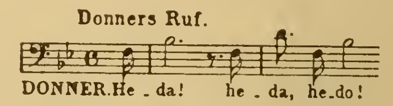
Obschon das Erscheinen der Erda einigermaassen an die Dea ex machina der antiken Tragödie und älteren Oper erinnert, so wirkt ihre geisterhafte Erscheinung doch so überraschend, und ihren in langsamem, starrem Tonfall gesungenen Worten sind so tiefernste tragische Klänge beigegeben, dass

diese Scene dem Ausgange der Vorhandlung eine mächtige Bereicherung gewährt. Auch der Erda ist das Werde-Motiv, freilich in düsterer Schattirung, zu eigen; der Grund des Untergangs wird durch das Hass- und das Unheil-Motiv angedeutet, bei den Worten »Alles, was ist, endet!« wird das Werde-Motiv durch Umkehrung zu einem Untergangs-Motiv weitergeführt: aufsteigend deutet es das Heranschleichen, absteigend das Herniedersinken des Untergangs an:



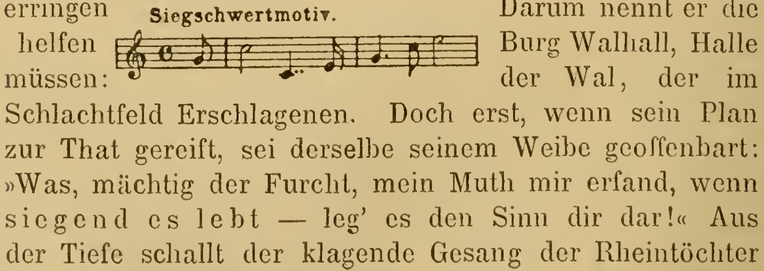
Sehr lebhaft.

So entäussert sich Wotan des gefahrbringenden Besitzthums. Kaum hat er es auf den Hort geworfen, als sein Fluch an den um seine Gewinnung ringenden Brüdern offenbar wird: Fasolt fällt, von Fafner's Hand getroffen. Zwar reinigt Donner mit Herrscherwort:



die Luft von den noch in ihr lastenden schwülen Dünsten, zwar errichtet Froh eine bunt glitzernde Regenbogenbrücke zu Walhalls Pforte, zwar lockt Fricka *mit dem Motiv des Hausfriedens* Wotan in das trauliche Heim: sein Herz füllt Bangen und er beschliesst, Erda aufzusuchen, um mehr von ihr zu erfahren. Doch inzwischen soll ihn die Burg schützen: sie will er bevölkern mit Kriegern, die im tapfern Kampfe fallen und die ihm den Sieg erringen helfen müssen:





Darum nennt er die Burg Walhall, Halle der Wal, der im Schlachtfeld Erschlagenen. Doch erst, wenn sein Plan zur That gereift, sei derselbe seinem Weibe geoffenbart: »Was, mächtig der Furcht, mein Muth mir erfand, wenn s i e g e n d es lebt — leg' es den Sinn dir dar!« Aus der Tiefe schallt der klagende Gesang der Rheintöchter

empor: auch wenn er wollte, jetzt vermag der Gott ihnen nicht mehr zu willfahren, und mit dem Ringe setzt die Schuld ihren verderbensvollen Gang durch die Welt weiter fort.

Die Schlussfolgerungen des Vorabends sind hier zu einem grossartigen musikalisch-scenischen Stimmungsbilde zusammengefasst worden, das die hässlichen Eindrücke des frevlerischen Ringraubes Wotan's und des widerwärtigen Zwistes der Riesen verwischt. Hinsichtlich der Gewalt der musikalischen Zeichnung steht die ganze vierte Scene obenan, wie es bei der ersten in Bezug auf ihre harmonische Abtönung der Fall war.



b. Erster Tag.

Die Walküre.

Handlung in drei Aufzügen.

PERSONEN.

Siegmund		*Tenor.*
Hunding		*Bass.*
Wotan		*Baryton.*
Sieglinde		*Sopran.*
Brünnhilde		*Sopran.*
Fricka		*Mezzosopran.*
Rossweise, Grimgerde	Walküren	*Sopran.*
Helmwige, Gerhilde, Ortlinde	Walküren	*Mezzosopran.*
Waltraute, Siegrune, Schwertleite	Walküren	*Alt.*

Schauplatz: Erster Aufzug: Das Innere der Wohnung Hunding's. Zweiter Aufzug: Wildes Felsengebirg. Dritter Aufzug: Auf dem Gipfel eines Felsenberges (des »Brünnhildensteins«).

Viel hat sich inzwischen zugetragen. Um Kunde über die Zukunft zu gewinnen, hat Wotan Erda mit

11*

Liebeszauber bezwungen, neun Walküren mit ihr gezeugt, die der Helden Muth zu kühner That reizen und die Gefallenen (die Wal) auswählen (küren) und nach Walhall bringen. Doch auch so, weissagte Erda, kann er dem Untergange nicht entrinnen, wenn es Alberich gelingt, dem in einen Drachen verwandelten Fafner den Ring wieder zu entreissen. Er selbst, der mit Fafner »vertragen«, Verträge geschlossen, darf nichts gegen diesen unternehmen, das darf nur ein Held, der frei von Wotan's Schutze, in Gefahr und Noth erwachsen, aus eigenstem Antriebe den Ring an sich bringt und ihn den Rheintöchtern wiedergiebt (vergl. II. Act, Duett Wotan's und der Brünnhilde).

Dann hat Wotan die Stätten der Menschen durchschweift und sich hier mit einem Erdenweibe verbunden, die ihm ein Zwillingspaar: Siegmund und Sieglinde gebar. Früh hat Siegmund die Mutter, die von Feinden erschlagen, die Schwester, die von ihnen geraubt wurde, verloren; auch sein Vater, mit dem er noch Jahre lang im Walde den Neidingen *) getrotzt, war eines Tages verschwunden. Sein Leben ist trotz seines tapfern Arms nichts als fortgesetzte Misswende, und so glaubt Wotan in ihm den ersehnten Helden gefunden zu haben.

Erster Aufzug. Vorspiel und erste Scene.

Die starken Pfosten der um einen Eschenstamm gezimmerten Hütte des wilden Hunding werden von einem mächtigen Gewittersturm erschüttert. *Das bald mit Nachahmungen bereicherte Sturmmotiv:*

Sturmmotiv. Stürmisch.

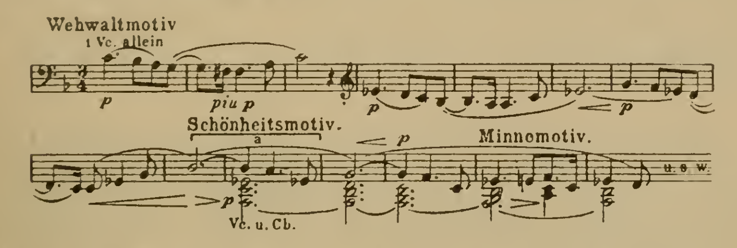
wird durch Donner's Ruf durchdröhnt, dessen Wirkung in dem

*) Die Endsylben -ing, -ung bedeuten die Abstammung, Herkunft; Neiding: von Neid, Wölfing: von Wolfe abstammend.
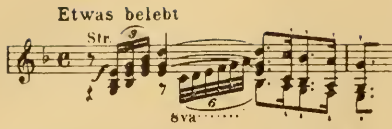
Einschlag des Blitzes — auf dem tiefen A (Contrabass-Tuba und zwei Pauken) — gipfelt und dann in den blitzartigen Zuckungen seines Rhythmus schnell erlahmt.

Von Ermüdung überwältigt, von Sturm und Regen zerpeitscht, sinkt Siegmund am Heerde zusammen; dem fremden Manne bringt Hunding's Weib Sieglinde Labung. Aus seinem Dank, aus ihrem Mitleid keimt eine Zuneigung auf, die nur zu beredt aus ihren Blicken spricht, die ihn, den Walter des Wehs, an dessen Schritte sich das Unglück fesselte, zu ihrem Besten wieder davon treiben will, und die ihr das selbstvergessene, ein freudeloses Leben enthüllende Wort erpresst: »So bleibe hier! Nicht bringst du Unheil dahin, wo Unheil im Hause wohnt!«
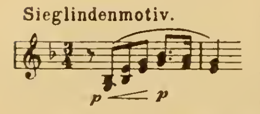
Das Sturmmotiv wird zur Bezeichnung des augenblicklichen Ungemachs des Flüchtigen zu einem Mühsalsmotiv umgewandelt. Dasselbe geht an der Stelle, wo er ihr das Trinkhorn dankend zurückreicht, in das Schönheitsmotiv a (s. S. 153) und das Minnemotiv über:
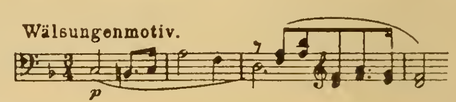


Mit diesen Motiven hat der Sänger sein Mienenspiel einigermaassen in Einklang zu bringen: der Ausdruck des Dankes hat an Innigkeit zuzunehmen, im selben Grade muss die Ermattung einem neu erwachenden Lebensmuthe weichen; mit dem Eintritt des Schönheitsmotivs muss der Blick Siegmund's in auflodernder Neigung aufflammen, um beim Minnemotiv noch zärtlicher und begehrender zu werden. Auch bei den übrigen Motiven, die dem Siegmund beigegeben sind, bei seinen Andeutungen über die empfangenen Wunden, die bestandenen Kämpfe, so bei



lässt sich die Vaterschaft des Sturmmotivs leicht erkennen. Diesen Bildungen steht das zart sehnsüchtige



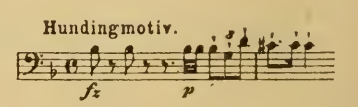
gegenüber. Man beachte bei beiden das durch ein piano plötzlich gedämpfte Crescendo, das der Hemmung der aufblühenden Liebe durch die Scheu der ersten Begegnung und durch die heimliche Vertraulichkeit der Empfindung entspricht. Erst am Schluss, sobald Siegmund weiss, dass Sieglinde ihm nicht nur an Zuneigung, sondern auch an Herzeleid gleicht, und sobald er sich zum Bleiben entschliesst, ertönt das wehmuthsvoll mannhafte:



dem sich oben in gleicher Tonfärbung das Sieglinden-Motiv anschliesst. Beide nehmen in dem Orchesterzwischensatz, der dem Erscheinen Hunding's vorangeht, das Gepräge vertraulich milder Entschlossenheit an: die Musik nimmt den Sinn der letzten Worte Siegmund's: »Hunding will ich erwarten« auf, bekräftigt und verinnerlicht sie. Die ganze Scene ist auf der Grundfarbe der Streichinstrumente überaus zart instrumentirt.

Zweite Scene.
Mässig langsam.

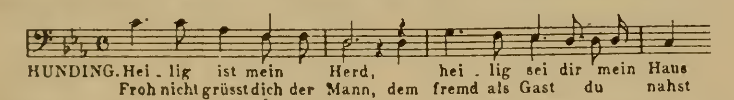
Der Urheber des Unheils, das die Frau beschwert, erscheint in der Thüre, von einem unwirsch polternden Rhythmus:



angekündigt. Das Gastrecht, das er dem Fremdling einräumt, ermangelt der freundlichen Bereitwilligkeit, an deren Stelle nach und nach ein argwöhnisches Missbehagen tritt, zumal als er den »gleissenden Wurm«, den Gluthschimmer, der in Sieglindens Auge glänzt, auch bei dem Gaste gewahrt, und als er von diesem vernommen, dass er ein unfroher, von Noth verfolgter Mann sei, Wehwalt mit Namen, des tapfern Wolfe Sohn, ohne Eltern, ohne

seine Zwillingsschwester, ja selbst ohne Waffen, allein mit seinem Unglück.*)

Sein Zaudern, auf Hunding's Begehr seinen Namen zu nennen, giebt zu einem reizvollen musikalischen Zwischenspiel Anlass. Dreimal ertönt unschlüssig das Wälsungen-Motiv (zweimal in der Bcl., dann im Vc.), bis das Sieglinden-Motiv (2 Cl.) theilnahmsvoll und eindringlich zu fragen scheint; aus ihm entspringt das Minnemotiv (Ob.), schon will Siegmund, durch Sieglindens Blick bestärkt, zu sprechen beginnen, als ihn Hunding unterbricht. Bei der Stelle: »den Vater fand ich nicht« ertönen geheimnissvoll die ersten Tacte der Walhall-Harmonien, hier als Wotan-Motiv benutzt und die Gleichheit Wolfe's mit dem Gotte andeutend. Sehr anziehend, düster und wild wird das Jagen der feindlichen Neidinge auf das »Wolfspaar« veranschaulicht. Bezeichnender Weise bedient sich Hunding für das Angebot seiner Gastfreundschaft derselben Tonfolge, wie für seinen Missmuth über den unwillkommenen Gast:



Mit demselben Motiv betonen im zweiten Act Fricka und Wotan, dieser in spöttischem Sinne, die Unverletzlichkeit der Ehe.
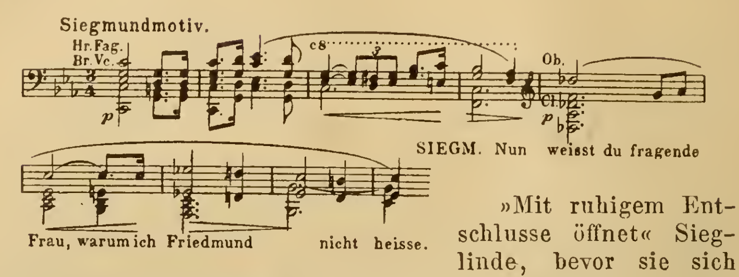
Hunding's Missmuth kehrt sich sogar in Hass und Feindschaft, als er vernimmt, dass Siegmund soeben ein Weib gegen Hunding's Sippe beschützt und nur vor der Übermacht geflohen sei:**) dem heute von der Gastfreundschaft Beschützten kündigt er auf morgen Fehde an.

Seine Erzählung, in der das klagende Weib und die heranstürmenden Feinde fesselnd ausgemalt werden, wird durch das schwermüthige Siegmund-Motiv beschlossen, in das nur

*) Das Wort »Harst«, das Wagner zweimal anwendet, bedeutet eigentlich Schlachthaufen, er überträgt es hier auf das Kampfgewühl.

**) »Mit wilder Thränen Fluth betroff sie weinend die Wal«, beträufelte sie den Kampfplatz (die Walstatt).

die Frauenliebe mit vorübergehendem Trostesschimmer hineinleuchtet:



»Mit ruhigem Entschlusse öffnet« Sieglinde, bevor sie sich auf die rauhe Weisung ihres Mannes zum Schlafgemach begiebt, »den Schrein, füllt ein Trinkhorn und schüttet aus einer Büchse Würze hinein«. Es möchte hier rathsam sein, die Regieangabe Wagner's zu Gunsten der Verständlichkeit des Vorganges ein wenig zu verändern. Gemeint ist: Sieglinde fühlt so sehr ihr Recht, ihren Mann zu hintergehen und Siegmund zu retten, dass sie in Hunding's Nachttrunk »mit ruhigem Entschlusse« ein Schlafmittel schüttet. Dieser Gedankengang ist jedoch nicht gerade naheliegend; ein »ruhiger Entschluss« zu einem Vergehen deutet in der Regel auf eine Abgefeimtheit, die Sieglinden vollkommen fremd ist. Woher aber soll der Zuschauer wissen, dass das geschüttete Pulver ein Schlafmittel sei? Alles würde klarer werden, wenn Sieglinde ihren Entschluss plötzlich (G-As in den Bässen) fasste und ihn verstohlen, indem sie bei Ergreifung des Schlafmittels einen Blick des Hasses auf ihren Mann wirft, zur Ausführung brächte. Der Hinweis auf das in der Esche haftende Siegschwert muss ferner, ausser mit dem Auge, nothgedrungen mit einer scheuen Handbewegung verdeutlicht werden. Endlich wird das vorgeschriebene Spähen Hunding's, das, wenn es fortdauernd erfolgt, seinem Scharfsinn wenig Ehre macht, ausser bei seiner durch die Musik gekennzeichneten Handbewegung, besser durch ein düstres Insichgekehrtsein und durch ein Weilen am Heerde mit abgewandtem Gesicht zu ersetzen sein. Von hier aus mag er wohl einigemal die Beiden beobachten, die dann jedesmal ihr Gebärdenspiel mässigen müssen.

Dritte Scene.
Mässig langsam.

In tiefem Nachdenken, von widerstreitenden Empfindungen erregt, bleibt Siegmund allein. Aber aus aller

Trübsal leuchtet ihm der Blick der Frau hervor. Warum heftete sie ihn doch an eine glänzende Stelle im Eschenstamm? warum beginnt es jetzt dort wieder zu schimmern? *Aus der tief aufsteigenden accordischen Tonfolge des Siegschwertmotivs (S. 162), die sich bisher mit dem Hunding-Rhythmus ablöste, erhebt sich jenes selbst in glänzender Gestalt (Tr.), nachdem es bei dem Blick Sieglindens matt und geheimnissvoll (Basstrompete) erklungen war.* Darf er hoffen, dass sein Vater Wälse — der Name Wolfe sollte nur den misstrauenden Hunding täuschen — seine Verheissung wahr machen, ihm in höchster Noth ein Schwert bescheeren werde«?*)

Der Schein erlischt, Sieglinde schleicht heran *(Sieglinden-Motiv).* Sie will ihm künden, was ihr Blick vorhin andeutete. Grade an dem Tage, als sie gezwungen den widrigen Ehebund eingehen musste, sei ein einäugiger Greis in den Saal getreten, dess Auge den Andern Schrecken, ihr allein »süss sehnenden Harm« geweckt — *die Walhall-Harmonien bezeichnen ihn noch deutlicher als Wälse-Wotan; in den zuerst weiten und sprunghaften, dann kleinen und geschmeidigen Tonschritten der Singstimme wird der Eindruck des Unbekannten auf die übrigen einerseits, auf Sieglinde andrerseits unterschieden* —, der ein Schwert in den Stamm gestossen habe, das der Stärkste allein herauszuziehen vermögend sei und das noch des Gewinners harre. Wäre er, wie ihr eine freudige Ahnung sage, der dem Schwert Bestimmte, so würde ihres Kummers Ende gekommen sein, sie wüsste dann auch, wer er wäre, wie sie genau wisse, wer der Greis gewesen sei; stolz auf diese

*) Die dem Siegschwertmotiv vorangehenden Verse: »Wälse! wo ist dein Schwert . . . das im Sturm ich schwänge! bricht mir hervor aus der Brust, was wüthend das Herz mir bewegt?« dürften zu deuten sein: ist jetzt der Augenblick der höchsten Noth gekommen, die mir so wüthend das Herz bewegt, dass sie aus der Brust hervorbricht, und soll mir jetzt das Schwert beschieden sein?
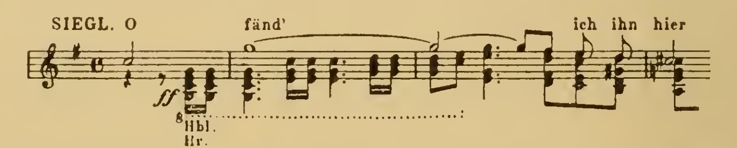
Erwartung, seiner Kraft bewusst, die das Schwert und mit ihm die Geliebte erringen wird, schliesst Siegmund sie an seine Brust, als mit gewaltigem Prall die Pforte aufspringt:

»Keiner ging, doch Einer kam:
Siehe, der Lenz lacht in den Saal.«

Mässig bewegt (Liebeslied).

und jetzt hebt er entzückt ein Wonnelied an vom Allbezwinger Lenz, der aus Winters Noth die Liebe, seine bräutliche Schwester, befreit.*)

Zwei Motive sind es hauptsächlich, auf denen sich die Steigerung zum »Liebesliede« Siegmund's aufbaut, von denen das eine, als Passage benutzt: auf die bisherigen Mühsalen deutet, während das andre:
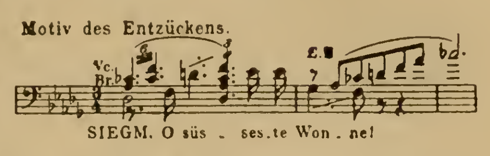


von Hoffnungsfreude geschwellt ist. In die stürmisch leidenschaftlichen Herzensergiessungen des Paares, die sich um so rückhaltloser empordrängen, als dieser Moment ihnen die Aussicht auf Erlösung von jahrelanger Bedrückung zeigt, bringt das Liebeslied eine süss melodische, von inniger Zärtlichkeit und hochpoetischer Anschauung getragene Rast. Zu dem warmen Regenthau der Harfen gesellen sich sehnsuchtsvoll rankende Arpeggien der Bratschen, das Blühen und Spriessen der Geigen, die Jubellaute der belebten Natur in den Bläsern, und immer wieder strahlt über dem erquickenden Tongetriebe das Motiv der allmächtigen Minne (S. 165).
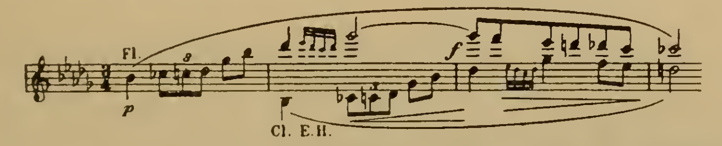
---

*) Die »bräutliche Schwester« braucht durchaus noch nicht auf Sieglinde bezogen zu werden; denn sonst würde der folgenden Wiedererkennung mit der mächtigen Schlusssteigerung die Spitze abgebrochen werden. Auch würde hierdurch das geschwisterliche Verhältniss des Paares viel früher und deutlicher in den Vordergrund gerückt werden, als es der Dichter beabsichtigt hat.

Mit einer Weise, nicht weniger schön, obschon zarter und heimlicher als dem Liebeslied, preist das aus langer Pein aufathmende Weib ihn als den Lenz, der ihre Noth stillen wird, schlingt selig die Arme um ihn und entlockt ihm wieder den Ausruf des Entzückens



In dem Anfange des Liebesgesangs der Sieglinde: SIEGL. Du bist der Lenz *wie in der nach Siegmund's Ausruf folgenden überschwänglichen Instrumentalcantilene:*



wird man unschwer das Vorbild des Schönheitsmotivs aus dem »Rheingold« erkennen (S. 155).

Wie Beide sich nun in die Augen schauen, will es sie bedünken, als sähen sie sich ehedem, in längstvergangenen Zeiten; Sieglinde meint ihr eigenes Bild, das ihr der Bach gezeigt, ihre Stimme, deren Widerhall ihr der Wald zurückgegeben, an dem Gast wiederzuerkennen, und gar aus seinem Auge leuchtet ihr der gleiche Trostesblick entgegen, mit dem sie der Greis einst gegrüsst.

Schon bei Sieglindens Worten: »Ein Wunder will mich gemahnen« weisen die am Schlusse der Wiedererkennung immer mehr empordringenden Walhall-Harmonien auf den Zusammenhang, den Sieglinde zwischen Siegmund und Wotan, zunächst unbewusst und unausgesprochen und nur durch die Musik angedeutet, entdeckt.

Mässig.

Und als er ihr bekennt, dass sein Vater nicht Wolfe, sondern Wälse hiess — *in einem kurzen Satz, der, wie die Ruhe vor dem Sturm, die Zurückhaltung vor der Entfesselung der*

leidenschaftlichen Wonne widerspiegelt —, da nennt sie ihn Siegmund, ja sie weiss, dass ihm allein das Siegschwert zubestimmt ist. Aus »heiligster Minne höchster Noth, aus sehnender Liebe sehrender Noth« erwächst ihm unbezwingliche Heldenstärke, er bringt die Hoffnung der Geliebten zu gewisser That. Das Schwert Nothung in der Hand, die Schwester ihm zur Seite, stürmt er fort in des »Lenzes lachendes Haus«. Dass die letzte Scheu zwischen ihnen gefallen, dass der heisse Strom ihrer Neigung die Grenzen der Geschwisterliebe kühn hinwegschmilzt, dass Siegmund in Sieglinden Schwester und Braut zugleich umarmt, sagt sein letztes Wort: »So blühe denn, Wälsungen Blut!«

Bei der angegebenen Stelle »Heiligster Minne . . .« bedient sich Siegmund der Liebesentsagung in dem Sinne, dass die Sehnsucht nach Liebe ihm die Noth zur Gewinnung des Schwerts erzeuge. Neben den bekannten Motiven, unter denen das Siegschwertmotiv naturgemäss hervortritt, ist der heroisch rhythmisirte Anfang des Siegmund-Motivs bemerkenswerth. Die kurze Phrase, welche die letzte Steigerung der Leidenschaft zu »wüthender Gluth« begleitet: [musical notation] *entspricht dem Minnemotiv.*

Auf die erste Steigerung, die in Siegmund's Liebesgesang erreicht wurde, folgt eine zweite, höhere, welche die Zugehörigkeit der Liebenden aus ihrer Abstammung, ihrer Verwandtschaft herleitet und dieselbe bis zum letzten Grade liebender Verschmelzung hinanführt.

Die blühendste dichterische Kraft und die gluthvollste musikalische Nachempfindung haben sich im ersten Act der »Walküre« zusammengethan, um ein wahrhaft classisches Muster des musikdramatischen Stils zu schaffen. Nirgends scheint die Sprache überladen und schwülstig, die Gedanken sind klar und knapp, der Ausdruck schlicht und edel, die Stabreime entwickeln Wohllaut.*) Gleichermaassen strahlt die Musik in

*) Dass es auch Ausnahmen von dieser Regel giebt, beweisen die unsanglichen Konsonantenhäufungen an den Stellen: »Wer verfolgt dich, dass du schon fliehst« und »Gast, wer du bist, wüsst' ich gern!«

lichter Schönheit, der die üppigen Klangfarben des »Tristan« fremd sind, die die Motive zwanglos und mit sprudelnder Frische anwendet und formt, die bei aller Charakteristik, wie in der Hunding-Scene, nicht rauh und frostig wird.

Zweiter Aufzug.

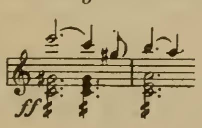
Jetzt zum ersten Mal werden die Beziehungsfäden, welche zwischen den Geschicken der Götter und Menschen angeknüpft waren, zur sichtbaren Handlung versponnen: Wotan, der in Siegmund den Helden, der Noth thut, gefunden zu haben glaubte, muss diesen Irrthum mit dem Verderben des Sohnes und mit dem Verlust seiner Lieblingstochter Brünnhilde büssen.

Vorspiel. Heftig.

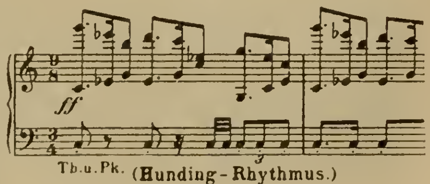
Das Vorspiel überbrückt, wie die Einleitungen des zweiten Acts im »Holländer«, des dritten im »Tannhäuser«, die Lücke in der äussern Handlung, indem es in markigen Strichen und wohlgegliedertem Satze die Flucht der liebenden Geschwister schildert. Als schirmender Führer dient ihnen Nothung, und daher eröffnet den Satz das zu vorwärtsstürmender Bewegung beschleunigte Siegschwertmotiv:

Heftig.

an das sich das zuversichtlich gestaltete Fluchtmotiv anschliesst. Droht dieses sich auch mehrmals bis zu zagendem Bangen abzuschwächen, in das sich wie vorwurfsvoll die Seufzer der Liebesscene mischen, so säumen die schmetternden Klänge des Siegschwertmotivs ebensowenig wie Siegmund's (aus dem Fluchtmotiv gebildeter) Zuspruch:



dasselbe zu verscheuchen — man vergesse nicht, dass das Fluchtmotiv einen Theil des der Freia beigegebenen Schönheitsmotivs bildet und dass ihm hierdurch der tiefere Sinn der zärtlichen Liebe zu Grunde liegt. Doch des Unheils Wetterwolken ballen sich über den Flüchtigen zusammen; woher sie stammen, besagt der grimmig durch das hastende Fluchtmotiv dröhnende Hunding-Rhythmus:

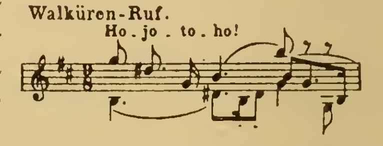


Und so stände es schlimm um die Wälsungen, winkte nicht aus dem Walkürenmotiv, das auf Wotan's Schutz durch die Hand der Brünnhilde deutet und dessen accordische Bildung es wieder dem Siegschwertmotiv verwandt erscheinen lässt, Rettung und Heil:



Noch scheint Siegmund's letzte Stunde nicht gekommen: er soll nach Wotan's Willen über Hunding siegen und dem Drachen Fafner den Ring entreissen, den der Gott dann zur Sühne des Fluchs dem Rheine zurückgeben will.

Erster Auftritt. Schon hat er seiner Lieblingstochter Brünnhilde, die ihm Erda gebar, den Auftrag gegeben, im bevorstehenden Zweikampf Hunding's und Siegmund's diesen zu schirmen, schon eilt sie *mit der durch huschende Zwischenfiguren scharf rhythmisirten prickelnden Trillerfolge G–Fis und dem wild jauchzenden:*
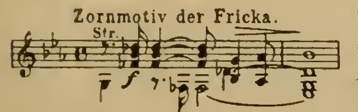


Sehr bewegt. von dannen, als wenige Vorhaltungen der Ehehüterin Fricka, seiner Gemahlin, genügen, seinen Plan als sophistisch von ihm selbst erkennen und aufgeben zu lassen.*) Der Schützer der Verträge entblödet sich
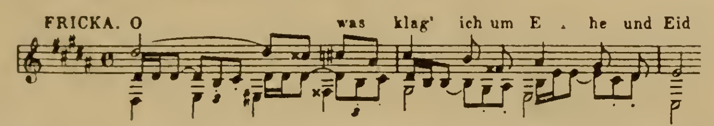
*) Dass Thiere im ernsten Schauspiel nicht auf die Bühne gehören, hat schon Goethe gegen allen Widerspruch behauptet und erhärtet. Sogar das Walkürenross Grane bildet von Goethe's Regel keine Ausnahme. Ist es feurig beanlagt, so bringt es durch seine sinnwidrigen Spielereien den Zuhörer um Illusion und Sammlung; ist es sanfter Gemüthsart, so entspricht es wieder nicht dem vom Dichter geforderten Begriff. Es ist daher rathsam, den Grane aus der »Walküre« ganz zu verbannen und ihn in der »Götterdämmerung« nur am Schluss zuzulassen, wo Brünnhilde auf seinem Rücken den Todessprung in den brennenden Scheiterhaufen vollbringt. Im Duett des ersten Aufzugs der »Götterdämmerung«, wo Brünnhilde dem scheidenden Siegfried das Ross zum Geschenk macht, kann das Erscheinen

nicht, den Eid, der Unliebende eint, als nichtig, den Geschwisterbund als erlaubt hinzustellen und Fricka den Rath zu geben: »Soll süsse Lust deinen« — von dir als Ehehüterin gespendeten — »Segen dir lohnen, so seg'ne, lachend der Liebe, Siegmund's und Sieglinde's Bund!«

Wotan's bedenkliche Verfechtung der Geschwisterliebe erhält durch die Motive der Liebesscene des ersten Acts eine liebenswürdige Färbung. Sehr charakteristisch flammt in dem Motiv:



das später häufig verwandt wird, Fricka's Zorn über Wotan's lässige Moral empor. Recht eindringlich klagend ist der musikalisch abgeschlossene Satz gehalten, der Fricka's Vorwurf auf Wotan's oben citirte Zumuthung enthält:)*



Derselbe wird von der eigenartig rhythmisirten, dem Schmiedemotiv nachgebildeten Begleitungsfigur beunruhigt; im zweiten Tact folgt die Singstimme dem Fluchtmotiv wohl ohne bestimmte Absicht.

Schärfer als Fricka's Klage über die Verletzung heiliger Eide trifft den Wotan die unwiderlegliche Entwirrung
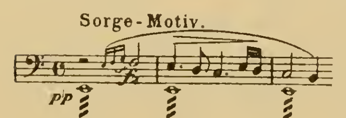
---

desselben recht wohl bis zu dem Augenblick aufgeschoben werden, in welchem Siegfried es im Hintergrunde den Felsen hinabgeleitet, während Brünnhilde es vorher nur mit einer Handbewegung in die Coulisse andeutet. Auch bei Siegfried's Ankunft an Gunther's Hofe möchte es schnell den Blicken der Zuschauer zu entziehen sein. Noch mehr dürfte das Widdergespann der Fricka, das lediglich der Spottlust der Zuschauer als Zielscheibe dient, die Bühne zu meiden haben: Fricka steigt hinter der Bühne vom Wagen und besteigt ihn ebenda wieder.

*) Brünnhilde, »deines Wunsches Braut«, d. h. die deinem Wunsch innig verbunden ist, ihn vollstreckt. Dass Wotan als Wälse »wölfisch« im Walde schweifte, dass er dem Wurfe der Wölfin, d. h. den Zwillingen seines Erdenweibes, die Würde Fricka's opfert, bezieht sich auf das Wolfsfell, das er trug und lässt die alten Sagen von der Verwandlung der Menschen in Wölfe (Werwölfe) anklingen.

seines trügerischen Gespinstes: der freie Held, der die Heilsthat für die Götter wirken soll, kann nimmermehr Siegmund sein, der ja nur die von Wotan vorbereitete Noth überwunden, der das ihm vorausbestimmte Siegschwert erlangt und dessen Geschick Wotan genau vorgezeichnet habe, in dessen Hand er nur eine Marionette sei. Wohin mit der Ehre der Göttin, wenn sie sich dazu erniedrigen müsste, mit einem Knechte Krieg zu führen? »Mit Unfreien« wie mit deinem Knechte Siegmund »streitet kein Edler«, keine Göttin; »den Frevler«, Siegmund, »straft nur der Freie«, kann ich nur strafen, wenn ich von deiner Bevormundung Siegmund's frei bin, »wider deine Kraft«, aber nicht wider deine listigen Trugschlüsse »führt' ich wohl Krieg; doch Siegmund verfiel mir als Knecht.« *Das Eingeständniss seiner Ohnmacht deutet ein Motiv an, in dem Noth, Überdruss, Trauer enthalten sind, und das die Verkündigung des Endes seiner Weltherrschaft bildet:*

Mässiges Zeitmaass.



Fricka empfängt den verlangten Eid; in einem Schlusssatz von melodischer Schönheit giebt sie ihrer Befriedigung über die durchgefochtene Heiligkeit der Ehe Ausdruck.
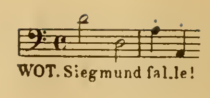
Zwar zeigt auch hier Wotan's Charakter wenig Züge, die ihm nach irgend einer Richtung hin Bedeutung verleihen, und das, was wir für ihn nach dem Zusammenbruch seiner Hoffnungen empfinden, streift an Mitleid. Fricka leuchtet ihm in bitterbösen Worten heim. Dass Wagner Wotan's reichen Kindersegen aus seiner Wechsellust herleitet und daher Fricka die brennendsten Vorwürfe über des Gatten Untreue in den Mund legt, dafür wird ihm die deutsche Sage, der der Ehebruch und die geschlechtliche Ausschweifung von Haus aus, namentlich vor dem Eindringen der christlichen Missionare fremd sind, wenig Dank wissen und es wird später angegeben werden, wie es eigentlich mit Wotan's Untreue bestellt ist. Um so hoheitvoller tritt Fricka namentlich gegen den Schluss hin hervor. Musikalisch zeichnet sich die ganze Scene durch

Schwung und Feinheit aus. Desswegen ist eine Kürzung (nach den Worten der Fricka: »die Betrog'ne lass auch zertreten!« folgen noch 5 Tacte; bei »etwas langsamer« bedient man sich am besten dieser Überleitung:
und springt nun auf »Langsamer« nach Fricka's Worten: »die Göttin entweiht er nicht so!«) möglichst zu vermeiden.
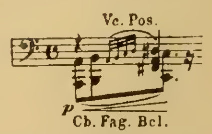
Zweite Scene. Mässig.

Doch fast noch schlimmer als die eben erlittene Demüthigung kommt dem herrischen Gott die Nothwendigkeit an, seiner Lieblingstochter den Widerruf des vorhin ertheilten Befehls und die veränderte Sachlage kund zu thun. Den Unmuth, der ihn übermannt *(und der bei den Worten: »O heilige Schmach!« in den grellen Dissonanzen des Fluch-Motivs D zu Des im Grundaccorde, dann Ges zu G hervorbricht)* sucht sie durch die Betheurung ihrer Kindesliebe zu bannen *(in dem rührenden Solo der Bcl., das die Weisen des Schönheits-Motivs a und des Minne-Motivs beibehält)*. Das Schweigen, das er bisher gewahrt, weil er in ihm »seines Willens haltenden Haft« erblickte, giebt er gegen sie, die ja nichts als sein Wille sei, auf, er vertraut ihr seinen Besuch bei Erda, seine Abwehr gegen das drohende Ende, seine Hoffnung auf Siegmund und seine durch Fricka verursachte grässliche Enttäuschung. Auch hat Alberich das Wunder vollbracht, ohne Liebe durch Goldes Macht ein Weib — Grimhild — sich zu gewinnen, die als »Hasses Frucht« einen Sohn — Hagen — im Schosse hege, und dieser sei nach Erda's Wort der Vorbote des Endes. So sinkt das Reich, das er lange mit Lust regiert, in Trümmer, und von Ekel überwältigt weiht er es seinem Nachfolger, »dem Niblungen-Sohne«. Aus den krausen Winkelzügen des Weltgeschicks und des Götterwillens erkennt Brünnhilde nur eins: Wotan's Liebe zu Siegmund. Als sie diesen jedoch trotz Fricka und Wotan zu beschirmen beschliesst, da fährt Wotan zornig empor. Von ihr, die er wie keine liebt, der er seine

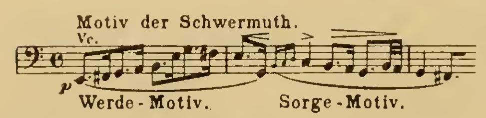
Demüthigung bekannt, muss er Widerspruch und Missverständniss ernten! mit furchtbarem Drohwort und dem Befehl: stürmt er davon.



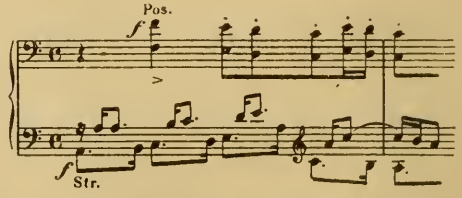
Wotan's Erklärungen gehen meist in reinem mit spärlichen Motiven begleiteten Sprechgesang vor sich. Fester rundet sich an der Hand des Walküren- und des anschliessenden Walhall-Motivs die Beschreibung der Walkürenmission, die in der Heimbringung gefallener Helden nach Walhall bestände. Erda's Prophezeiung wird durch das verfinsterte Werde-Motiv erläutert, Alberich's Groll nach den Worten: »Durch Alberich's Heer droht uns das Ende« spricht aus der dem Noth-Motiv entlehnten Tonfolge:



Wotan's Ohnmacht, an den Verträgen rütteln und die rettende That der Ringgewinnung selbst vollbringen zu können, erzeugt eine aus dem finstern Werde- und Sorge-Motiv zusammengesetzte Motivbildung, die weiterhin als Ganzes und in Theilen, sowie in vielfältigen Abänderungen häufig wiederkehrt:
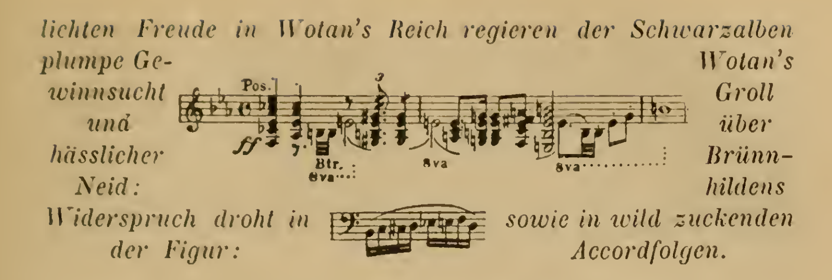


Die beiden Motive, die hier aneinander geschmiedet sind, treten als Zeichen äussersten Unmuths nach Wotan's Worten: »Knechte erknet' ich mir nur!« das erste dazu in imitatorischer Nachbildung in der Oberstimme auf, das zweite als Gegenstimme):*



Die Erwähnung Alberich's bringt das Hass-Motiv in den Vordergrund, bei Wotan's von Ekel erfüllter Absage an die Weltherrschaft zu Gunsten des Nibelungensohns ertönt das Walhall-Motiv verzerrt, von dem Rheingold-Motiv durchzogen, — statt der

*) Seltsamer Weise ist die Gegenstimme in dem grossen Klavierauszuge garnicht berücksichtigt.



lichten Freude in Wotan's Reich regieren der Schwarzalben plumpe Gewinnsucht und hässlicher Neid: Wotan's Groll über Brünnhildens Widerspruch droht in der Figur: sowie in wild zuckenden Accordfolgen.

Nach dem Beispiele zahlreicher gekrönter Häupter der Geschichte zeigt sich Wotan um so männlicher, folgerichtiger und edler, je mehr er in Drangsale verstrickt wird, und der wilde Ungestüm seines Zorns, die grenzenlose Sehnsucht nach einem Ende der durch ihn heraufbeschworenen Wirrnisse, sein ins Grossartige gesteigertes Leid söhnen uns mit der Bedenklichkeit seiner bisherigen Handlungsweise einigermaassen aus. Die Musik kargt überdiess nicht mit einer fesselnden Realistik in der Ausdeutung der Seelenbewegungen des gepeinigten Gottes, obschon der Sprechgesang oft die Grenze erreicht, bei welcher er der melodischen Schönheit verlustig geht. Das Duett enthält ferner in Wotan's Worten: »Unwissend trugvoll übt' ich Untreue« und »listig verlockte mich Loge« den Schlüssel und die Milderungsgründe zu Wotan's Wortbrüchigkeit: man hat die Wahl, ihn für schlecht oder beschränkt zu halten. Trotzdem ist das Ganze dennoch zu sehr mit mythologischem Ballast beschwert, es gefährdet zudem allzusehr die Wirkung der nachfolgenden erhabenen Scenen, als dass nicht eine Kürzung zu empfehlen wäre. Die hier vorgeschlagene, die sich von der üblichen entfernt, hat wenigstens den Vorzug, das Wissenswerthe und Hervorragende beizubehalten und nur Entbehrliches zu streichen. Nach Wotan's Worten »red' ich zu dir« wird das tiefe E ausgehalten, im zweiten Tact auf's vierte Viertel setzt das Sorge-Motiv bei Wotan's Worten ein: »zu wissen begehrt es den Gott«, statt »die Wala« im dritten Tact ist zu klarerem Verständniss »Erda« zu setzen. Nach den Worten: »dann wäre Walhall verloren« (1. und 2. Viertel dieses Tacts) folgt das 3. und 4. Viertel (Ringmotiv) des Tacts vor: »Sorgend sann ich nun selbst.« Nach »einzig mein Wunsch« werden zwei Tacte von »Immer etwas belebter« im Crescendo gespielt und hieran das S. 178, unten, mitgetheilte Themengewebe nach »erknet' ich mir nur« angeschlossen, da ja auch die vorhergehenden Worte eigentlich eine Vorausnahme

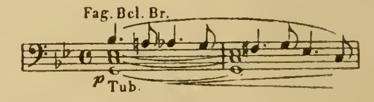
der Folgerung aus dem Beispiel Siegmund's bilden und die Wirkung des spätern Unmuthsausbruchs schädigen. Der Passus über das von Hagen drohende Unheil ist hier nicht durchaus nöthig, und so könnte nach: »das Ende!« auf die zwei ersten Tacte des »Langsam« sogleich »Etwas lebhafter« (nach »gierig dein Neid!«) folgen. Wotan singt weiter in: ›hüte ihr Eh' und Eid« das letzte Wort auf Cis und es schliesst sich sogleich das »Bewegt« der Brünnhilde »Weh! nimm reuig zurück« an. Der ganze Schluss bleibt ungekürzt.

Kaum hat sich Brünnhilde in tiefem Kummer über das widerrufene Schlachtenloos entfernt — *ihren Abgang begleiten zuerst der Anfang des Wehwalt-Motivs mit aufseufzender chromatischer Cantilene, dann das Motiv der Schwermuth in Nachahmung der Bässe durch das einen Tact nachher einsetzende Engl. Hr.* —, als Sieglinde, von Schaam und Furcht gebrochen, und hinter ihr zärtlich bemüht ihr Bruder, herbeieilen. *Das hastige Fluchtmotiv wechselt wie in der Einleitung zu diesem Act mit Lichtblicken der Zärtlichkeit und wird stellenweise durch den Hunding-Rhythmus durchpocht.* Vergebens, dass er sie zu rasten bittet, dass er ihr Rettung vor dem Verfolger durch sein Siegschwert verheisst, — ihr zerquälter Geist giebt der Besonnenheit nicht Raum, schon glaubt sie Hunding's Meute nahen zu sehen, welche »wild zum Himmel bellt um der Ehe gebrochenen Eid!« *und in der Tonfolge zu heulen scheint:*

Sehr langsam.

Dritte Scene.

Bewegter.



ohnmächtig sinkt sie in Siegmund's Arme.

Es mag seltsam und unnatürlich scheinen, dass Sieglinde ihre bräutliche Liebe zum Bruder nicht als verbrecherisch empfindet und den Ehebruch an Hunding auch nur als Anschuldigung ihres Gatten erwähnt, ohne auf deren Berechtigung einzugehen. Statt dessen bezeichnet sie sich als verworfen, weil sie dem Hunding ohne ihn zu lieben Gehorsam geleistet hat, sie glaubt hierdurch das Recht, dem »leuchtenden Bruder« anzugehören, verwirkt zu haben: »von der süssesten Wonne heiligster Weihe,

die ganz ihre Sinne und Seele durchdrang, — Grauen und Schauder ob grässlichster Schande musste mit Schreck die Schmähliche fassen, die je dem Manne gehorcht, der ohne Minne sie hielt!« d. h. von der Wonne, dir zu gehören, schreckte mich das Gefühl der Schande darüber zurück, dass ich mich je von Hunding halten liess, ohne ihn zu lieben. Dieser Gedankengang scheint wohl etwas gesucht, dennoch zeugt er von psychologischem Feingefühl. Sieglinde müsste ihrem Bruder nicht mit der Allmacht erster, lang verhaltener Liebe begegnen, wollte sie sich jetzt auf das Verbrecherische der Geschwisterliebe besinnen. Unwillkürlich fühlt sie sich trotzdem dem Bruder gegenüber als die Verworfene; gerade wie sie dies Gefühl motivirt, wie sie nicht das Verbrechen an Hunding's Ehre als Ursache ihrer Verworfenheit hinstellt, sondern hierfür vielmehr ein Verbrechen an Siegmund zurechtklügelt, um ihn hoch, sich niedrig darzustellen, das beweist ihre unendliche Liebe zu ihm. Wohl aber hat Wagner durch die Wahl des überaus scharfen, angstvoll erregten Wort- und Tonausdrucks Sorge getragen, dass dem Zuschauer der Eindruck peinvollster Busse des liebenden Geschwisterpaares nicht erspart bleibt.

Vierte Scene. Sehr feierlich und gemessen.
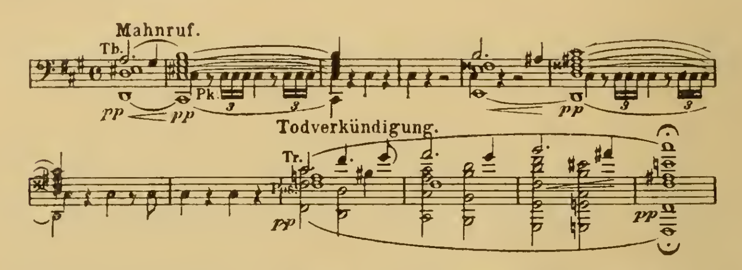
Wie sich Siegmund liebevoll über der Schlummernden beugt, erscheint Brünnhilde, um ihm den Tod zu verkündigen. Wohl schildert sie verlockend Wallhalls Freuden, die seiner harren: die Gesellschaft Walvaters und gefallener Helden, seines Vaters Wälse, der holden Wunschmädchen. Doch als er sie fragt, ob er dort auch die Schwester finde und als sie das verneint, da weigert er ihr die Heeresfolge, und als sie ihn bedeutet, dass sein Wille das Kampfesloos nicht zu wenden vermöge, dass sogar sein Schwert ihn nicht mehr schützen werde, da bricht er voll schmerzlichsten Mitleids mit Sieglinde in Wehklagen aus; und ehe ihr durch Hunding der Untergang bereitet wird, will er sie tödten, sie samt dem Pfande, das sie von ihm empfing: »Zwei Leben lachen dir hier: — nimm sie, Nothung, neidischer Stahl! nimm sie mit einem Streich!« Und doch ist es ja nur seine übergrosse Liebe, die ihm den mörderischen Stahl in die

Etwas bewegt.

Hand giebt; ehe er Sieglinden der Berührung durch einen Andern, selbst durch die sich zu ihrem Schutze erbietende Wotanstochter, ehe er sie der Daseinsnoth ohne sich aussetzt, will er sie und das in ihr keimende Leben vernichten, um ihr alsbald in Hella's Reich (zur Unterwelt) zu folgen. Jetzt vermag die strenge Todesbotin ihrem Herzen nicht mehr Einhalt zu gebieten; trotz Wotan's Willen verheisst sie Siegmund Sieg und Heil.

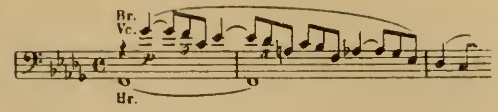
Sehr lebhaft.

Dies Duett bildet einen der grossartigsten Sätze der Nibelungen-Trilogie. Nach dem unsteten Wechsel und der angstvollen Unruhe der vorangehenden Scene wirkt die starre Ruhe der langsam hervorschreitenden Brünnhilde mit schauervoller Erhabenheit:
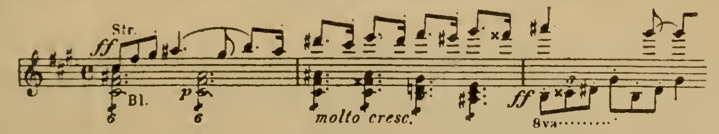


zu deren Eindruck auch die Instrumentirung ihr nicht geringes Theil beiträgt. Brünnhildens Nahen während der langen Orchestereinleitung muss genau abgemessen sein; der »Mahnruf« darf jedesmal durch e i n e n, die »Verkündigung« durch m e h r e r e Schritte ausgefüllt sein; keine Gebärde, nur feierlicher ernster Blick! Sobald die Walhall-Harmonien erklingen (bevor sie zu singen anfängt), darf ihr Ernst einen Augenblick eine freundlichere Färbung annehmen, — ist es doch der Ort der Seligkeit, den sie ihm verheissen will, — um bei dem Wort: »Siegmund!« sogleich wieder in die frühere Starrheit zurückzufallen. — Nach Siegmund's Weigerung: »zu ihnen folg' ich dir nicht« wird die starre Feierlichkeit der Worte Brünnhildens durch die sanft vorwurfsvolle Figur gemildert:

Aus Siegmund's Wehklage ist leicht das Flucht-Motiv herauszuerkennen:



Der rauschende Jubel des Orchesters, der Brünnhildens grossherzigen Entschluss begleitet, bildet eine beschleunigte Übertragung nach Dur der Todverkündigung:



Voll von Siegeszuversicht und einem tröstlichen Ausblick auf eine frohere Zukunft umfängt Siegmund liebkosend die schlummernde Schwester *(ausser dem Minne-Motiv ertönt als Andeutung eines »lächelnden Traums« der Anfang des Liebesliedes)*, als ihn auch schon Hunding's Hornruf zum Waffengange ruft. Sieglindens Traum irrt zu den frühesten Eindrücken ihrer Kindheit zurück, zu dem Tage, an welchem fremde Männer sie aus der brennenden Vaterhütte entführten, — da wird sie durch die wilden Kampfrufe der Nebenbuhler in die rauhe Wirklichkeit versetzt. In düsterm Gewölk auf der Felsenspitze enthüllt ihr ein greller Blitz die Kämpfenden: wie jauchzt ihr Herz, als sie über Siegmund die schützende Walküre erblickt, und wie umfängt sie Todesschrecken, als im letzten Augenblick Wotan herbeistürmt, an dessen Speer sogar das Siegschwert zerbricht, so dass Hunding den entwaffneten Siegmund ohne Gegenwehr durchbohrt. Willenlos lässt sie sich von der fliehenden Brünnhilde hinwegführen. Wotan aber, der gegen seinen Willen den Hunding im Kampf retten musste, raubt ihm durch einen Wink seiner Hand das Leben und zeigt sich auch jetzt noch als der gewaltsame, ungerechte Gott, als der er im »Rheingold« der Weltherrschaft waltete.

Die motivische Arbeit dieser Scene ist auf Grund der angeführten Beispiele leicht verständlich. Hunding's Ruf (das tiefe C in der Rhythmisirung des Hunding-Motivs), die Tonfolge, die dem Geheul der Meute entspricht, dazu eine stürmisch wogende Triolenfigur, das Siegschwert-Motiv, bei den die Scene erhellenden Blitzen das Zucken des Donner-Rufs, beim Zweikampf das Walküren-, das Speer-Motiv, bei Siegmund's Fall das abbrechende Siegmund-Motiv, zum Schluss das wild einherrasende Motiv der Schwermuth und das dem zürnenden Gotte beigegebene Accordgeschmetter — alles dies wird zu einer kühn realistischen Tonmalerei im engsten Anschluss an die Bühnenvorgänge verwoben.

Diese selbst gelangen selten zu der erschütternden Wirkung, die sie doch eigentlich erzeugen müssten, und es ist zu bedauern, dass grade bei dieser schwierigen Veranstaltung das Vorbild der Meininger keine besseren Früchte getragen hat, während es doch bei unserer vorgeschrittenen Bühnentechnik ein Leichtes sein müsste, alles in überzeugender Wahrscheinlichkeit darzustellen. Ein Missstand besteht darin, dass die Musik die Vorgänge zu sehr ausdehnt und dass die Handelnden nach Vollführung der vorgeschriebenen Bewegungen sogleich in Regungslosigkeit versinken. Das kann aber dadurch vermieden werden, dass die Bühne stets dunkel und von wogendem Gewölk erfüllt bleibt und dass die entscheidenden Momente der Handlung nur durch Blitze sichtbar werden, die, wo es nöthig ist, an Zahl und Dauer zunehmen müssen. Natürlich muss Sorge getragen werden, dass grade in diesen Momenten die Öffnungen des Gewölks die Handelnden klar erkennen lassen. Ein fortdauernder Lichtschein auf der Felsenspitze darf überhaupt erst von Wotan's Worten ab: »Geh' hin, Knecht« angewandt werden, von wo ab auch sich das Gewölk schnell verziehen muss. Brünnhilde sollte unbedingt halb über Siegmund schwebend dargestellt werden, während es für Wotan genügt, wenn er auf einem Felsen oberhalb Hunding's erscheint. In technischer Hinsicht ist alles dies leicht auszuführen, es gehören nur ein gewissenhafter, mit dem Sinn der Musik eng vertrauter Regisseur und die nöthige Anzahl Proben mit sämmtlichen Bühnenapparaten dazu, um diese Scene, deren Misslingen die Regel bildet, packend und ergreifend zu gestalten.

Dritter Aufzug.

Auf die schnelle Folge von Geschehnissen des zweiten

Actes folgt im dritten die musikalische Schilderung einer wild humoristischen Scene: der Ankunft der mit der Wal heimkehrenden Walküren auf dem Sammelplatz, bevor sie nach Wallhall reiten. An ausgelassenem Gelächter fehlt es nicht, jede neu ankommende wird jubelnd begrüsst, bis alle bei einander sind und ihr wildes Hojotoho! die Lüfte durchschmettert.

Erste Scene.
Lebhaft (Walkürenritt).

Die Haupt-Motive des Walkürenritts bilden der bereits bekannte Walküren-Ruf und das Walküren-Motiv, das immer mehr verstärkt wird und von den zuckenden, dem Galoppiren der Pferde nachgebildeten Rhythmus im Basse und dem stürmischen Gepfeife der Bläser oben umwogt wird. Die rauhe Wildheit der sturmgepeitschten Felsenklüfte Nordlands hat dem farbenprächtigen musikalischen Satze zum Vorbilde gedient. Wie sehr Wagner der naheliegenden Verlockung dieser Scene zu einer reinmusikalischen »Nummer« widerstanden hat, ist aus der Behandlung der Singstimmen zu ersehen, die auch im Ensemble durchaus dem rauhen Grundton — in Tonlage, Intervallen — treu bleiben. Erst später bei ihrer Fürbitte für Brünnhilde finden auch die Walküren weichere Töne.

Schneller.

Nur Brünnhilde säumt noch, und wie erstaunen sie, als sie die Schwester auf jäher Flucht *(im Basse das Schwermuths-Motiv in hastiger Bewegung)* und statt der Heldenleiche mit einem Weibe im Sattel *(Flucht-Motiv: Schönheits-Motiv a)* einherjagen sehen, und wie beklagen sie die unglückselige Genossin, die Allvaters Willen zu trotzen gewagt und jetzt seinem Strafgericht zu entfliehen trachtet *(Ihr Auftreten wird von einem hastigen aufwärtsstürmenden Motiv begleitet, das wie das letzte auf S. 183 der Todverkündigung nachgebildet ist.)*. Schon kündet Gewittersturm des Gottes Nähe *(der Anfang des Schwermuth-Motivs wird erweitert und bisweilen von dem, dem Rheintöchtergruss, dem Unheilsmotiv, so auch dem Wehwalt-Rufe Hunding's, den*

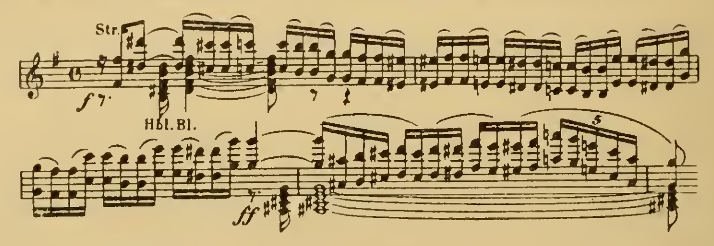
Zornes-Harmonien Wotan's gemeinsamen Sekundenschritte abwärts beschlossen:)



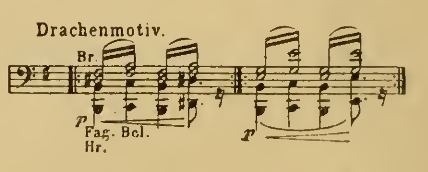
und da sie selbst bei den Schwestern vergebens um Hülfe fleht, so will sie wenigstens Sieglinden retten. Diese, die bisher starr und theilnahmlos dagestanden, erbittet nichts weiter als den Tod, den Siegmund vorauserlitt, als Brünnhilde ihr prophezeit, sie berge einen Wälsung im Schoosse. Anders wie bei Siegmund, der mit ihr auch ihres Leibes Frucht vernichten wollte, schnellt diese Nachricht ihre erlöschende Lebenskraft zu höchster Thatenlust empor *(die in dem schmerzlich ungestümen Lauf aufleuchtet):*

Langsamer.

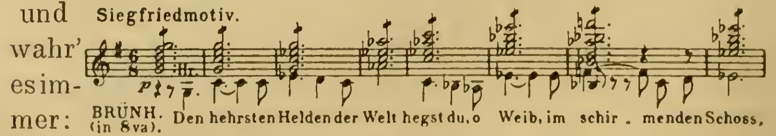
Sehr schnell und heftig.
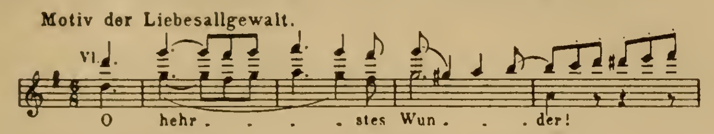


Willig gehorcht sie dem Rath der Walküren und begiebt sich in den Wald, in dem Fafner als Drache über dem Nibelungenhort wacht *(neben dem Ring-Motiv erscheint hier zum ersten Mal das schnarrende Drachen-Motiv zu Fafner's Charakterisirung)*:



und wo sie vor Wotan's Grimme sicher sein darf. Zuvor empfängt sie die Stücke des zerbrochenen Nothung und die Weissagung von Brünnhilden: »denn Eines wiss' und wahr' es immer:
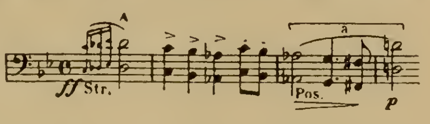


Ihren Dank kleidet sie in dieselbe beseligte Weise, die über dem Tongewoge am Schluss der »Götterdämmerung« emporschwebt, in das Motiv der Liebesallgewalt: *)



Zweite Scene.

Jetzt ertönt Wotan's Ruf *(diesmal unter Zugrundelegung des Sturm-Motivs aus der Einleitung)* und zagend brechen die Walküren in Klagen aus; ihrem Bitten *(in Verflechtungen der Str. ausgedrückt)* stellt er den harten und nur zu gerechten Vorwurf entgegen, dass grade sie, die wie keine ihm vertraut gewesen, seinem Willen getrotzt. *Diese Anklage, der tief verletzten Vaterliebe Wotan's entspringend, ist in ihren Antithesen des früheren und jetzigen Zustandes der Brünnhilde musikalisch wie poetisch ergreifend; das Motiv, das die ersten Phrasen einleitet:*

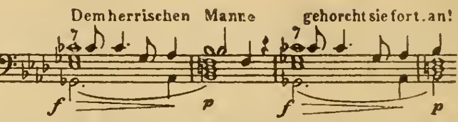


ist aus dem Sorge-Motiv und bei a aus dem zweiten Tacte des Siegfried-Motivs zusammengesetzt, auf dessen Tonfolge Wotan sich mehrmals der Worte: »keine wie sie« (kannte mein innerstes Sinnen) bedient. Wie Siegfried der hehrste Held,

---

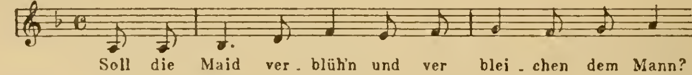
*) Der Aufwärtsgang im vierten und hieran anschliessend, der Septimen-Abwärtssprung im dritten bis vierten Tact entstammt dem Todverkündigungsduett, wo zu Brünnhilden's Ausruf: »Höre mein Wort!« die Phrase erscheint: die dann im Nachspiel wiederkehrt. Doch auch diese hat ein Vorbild in der Stelle nach Siegmund's Worten in dem nämlichen Duett »Hella halte mich fest!« Sehr ähnlich ist auch die Stelle Siegmund's kurz vor dem Liebeslied: (war ich ge-äch-tet) die wieder mit dem Sehnsuchts-Motiv aus »Tristan« (vgl. S. 107) gleichlautend ist. Diese Motivbildungen alle als Erzeugnisse einer vorbedachten Absicht nachweisen zu wollen, dürfte indess zu weit gehen.

so ist Brünnhilde das erlesene Weib, war sie für ihn die bevorzugte Tochter. Seine Liebe hat sie verwirkt, ihre Göttlichkeit muss sie verlieren:



(man beachte die gleichsam herrische Rhythmisirung der Singstimme) ausgestossen wird sie aus der Göttergemeinschaft, gemieden von ihren Genossinnen, — eine Strafe so schwer, dass sie den davonfliehenden Schwestern Jammerrufe entreisst, der Betroffenen Kraft und Besinnung raubt.

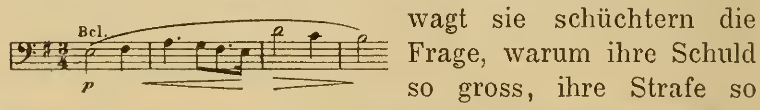
Das Hauptmotiv des letzten vorwurfsvollen Chores der Walküren: »O Vater! halt ein den Fluch«:



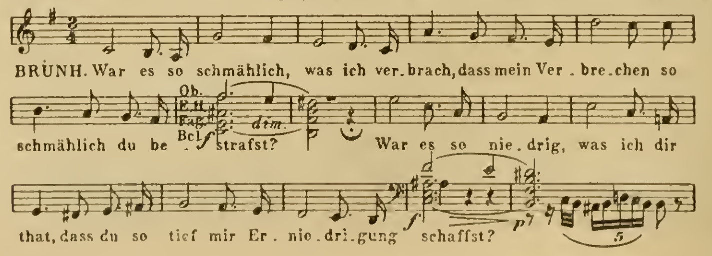
ist ebenso wie das Solo der Bassclarinette, dann des Engl. Hr. mit dem Fag. in der Octav, welches die abziehenden Walküren begleitet, aus der Todverkündigung abgeleitet.

Dritte Scene
Etwas langsam.

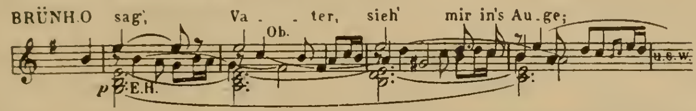
Aus ihrer tiefen Erniedrigung empor *(die ausser durch das gleichzeitig auf Wotan bezügliche Sorge-Motiv durch das klagend gestimmte Motiv der Kindesliebe gekennzeichnet wird:)*



wagt sie schüchtern die Frage, warum ihre Schuld so gross, ihre Strafe so schwer bemessen sei — *in der unbegleiteten, kühn gezeichneten, bis zu schneidendem Schmerzensrufe ansteigenden, dann wieder zu mattester Niedergeschlagenheit sich entkräftenden, gleichfalls dem eben angeführten Motiv folgenden Cantilene,*
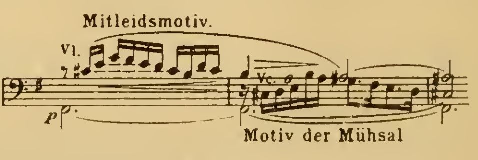


einem Beispiel sangbarster und dabei ausdrucksvollster Gesangsdeklamation. Im letzten Tacte gewinnt der gehaltene Satz wieder durch die vorwurfsvolle Figur, die ihre Todverkündigung belebte, Bewegung. Von rührender Beredtsamkeit ist die sich an diese Frage anschliessende Bitte, die auf Grund des Sorge-Motivs von den alternirenden Phrasen der Oboe und des Engl. Horns unterstützt wird:
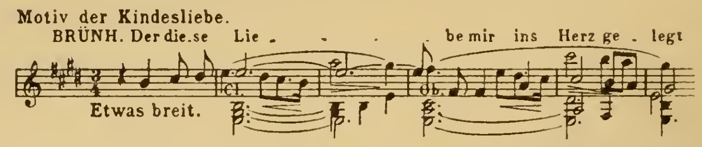


Als er auf die That ihres Ungehorsams deutet, wendet sie ein, nicht die Weisung des von Fricka umgestimmten, sich selber feindlichen Gottes, sondern die vorher erlassene des Herrschers der Welt sei ihr geltend gewesen, indem sie Siegmund rettete: ein Bekenntniss, das ihr die Beschuldigung der Beschränktheit einträgt: »So hätt' ich Verrath nicht zu rächen«, nicht den aus dem Verständniss meines Entschlusses entsprungenen »wissenden Trotz«, sondern dein Nichtwissen: »zu gering wärst du meinem Grimm«, weil du meine Noth und Demüthigung, den schweren Kampf, den ich durchkämpfen musste, ehe ich mein Liebstes im Stich liess, nicht verstandest! So ganz unerfasst sind ihr dennoch die Absichten des Gottes nicht geblieben: »Ich wusste den Zwiespalt, der dich zwang, dies Eine« — die Liebe zu Siegmund — »ganz zu vergessen. Das Andre musstest einzig du sehn, was zu schaun so herb schmerzte dein Herz« und was darin bestand, »dass Siegmund Schutz du versagtest«. Und dennoch trotzte sie Wotan, »weil«, fährt sie fort, »für dich im Auge das Eine ich hielt« die Liebe zu Siegmund, »dem, im Zwange des Andren«, der Abwendung von ihm, »schmerzlich entzweit, rathlos den Rücken du wandtest«. Aber sie hielt nicht nur seine Liebe zu Siegmund im Sinne, sie sah diese selbst, seine

rührende Hingebung, sein unermessliches Leid, von denen entwaffnet, durch die aufs tiefste ergriffen sie ihn rettete. *(Ein nicht minder heftiger Zwiespalt tobte sonach auch in ihrer Brust zwischen dem Gebot des Vaters und dem Mitleid mit Siegmund, die sich beide in dem Motiv vereinigt finden:)*



Aber wer hat dies Mitleid zum Wälsung in ihr Herz gelegt, wenn nicht Wotan?
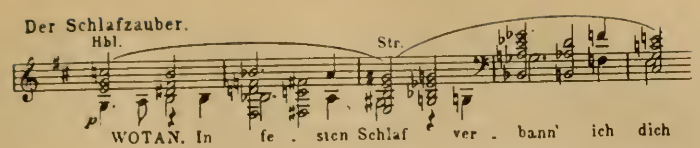


»dem Willen, der dem Wälsung mich« in Mitleid »gesellt, ihm« dem Wotanswillen »innig vertraut, trotzt' ich deinem Gebot.«

Lebhaft C. Wie gern hätte auch Wotan der Rührung Raum gegeben. Aber während er »einer Welt zu Liebe«, um die noch bestehende Welt zu retten, »der Liebe Quell im gequälten Herzen« hemmte *(Motiv der Mühsal)*, liess sie ihr Herz von Wonne der Rührung schmelzen *(weiche Cantilene in As-dur)*, und darum ist ihr Vergehen nicht geringer, bleibt ihr Strafmaass ungemindert.

Mässig und zurückhaltend.

Die Gefahr, die ihrer göttlichen Hoheit, ihrer stolzen Jungfräulichkeit durch ihre Verstossung droht, führt ihr die Möglichkeit einer Milderung vor Augen: nicht »dem feigen Prahler«, so fleht sie den Vater an, sondern dem starken Helden, der Sieglindens Schoosse entspriessen wird *(Siegmund- und Siegfried-Motiv)*, möge er sie bestimmen. Unmuthvoll lehnt er ihre Bitte ab *(mit dem Motiv der Mühsal in beschleunigter Bewegung, welches verlangsamt auch ihren Gesang begleitet)* und will sich zur Vollstreckung der Strafe anschicken *(Mahnruf in Unisonen):*
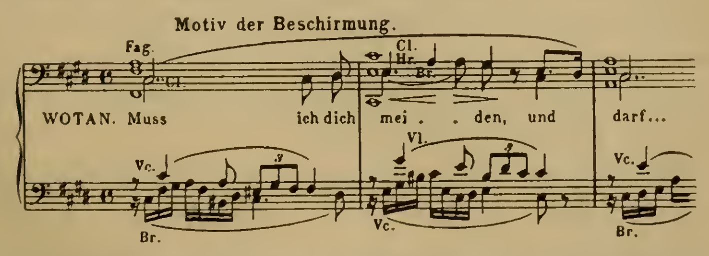


Sehr bewegt.

Die Todesangst vor dem bevorstehenden Schicksal der Beschimpfung lässt sie ihr Verlangen mit glühendem Ungestüm erneuern *(dasselbe Motiv:* Motiv der Beschirmung. *welches hier ihr Flehen begleitet, kehrt später als Erfüllung desselben, in breitem Zeitmaasse und in Dur wieder)*: ein Feuer solle auf Wotan's Gebot den freislichen*) Felsen umlodern, den Feigen zu verscheuchen, dem Stärksten allein durchschreitbar *(Sobald des Feuers Erwähnung geschieht, erscheint das Loge-Motiv, vgl. S. 155, unten, hier von Violinarpeggien umwogt.)*.

(Wotan's Abschied von Brünnhilde.)

Ihr erhabener Muth hat den Gott zu erweichen vermocht. *Die überschwänglichen Tonfolgen: enthalten über dem Walküren-Motiv ein Motiv seliger Rührung — bei a —, das weiterhin sowohl selbständig neben dem Motiv der Beschirmung wie auch als Begleitungsfigur häufig verwandt wird; sie bilden den Beginn des Koncertfragments: »Wotan's Abschied und Feuerzauber«. Gleich darauf erscheint das Motiv der Beschirmung in jubelnd aufgehellter Abwandlung. Die in Wotan's Seele wogenden Empfindungen spiegelt die motivisch reichumflochtene Stelle wieder:*



*) Nicht »friedlichen«, wie es in der Partitur heisst; freislich, Schrecken erregend.

Zu dem Motiv der Rührung im untern System gesellt sich ein aus diesem abgeleitetes — vgl. die Tonschritte in beiden — schnelleres Motiv; beide wechseln stets in der Helligkeit der Grundklangfarbe (Str.) und verleihen hierdurch dem Tonsatz eine schmerzlich unstete Erregtheit, die erst wieder bei der Verheissung des schützenden Feuers — Schlafzauber mit wogenden Arpeggien — weicht. Die Worte: »Einer nur freie die Braut, der freier als ich, der Gott« werden durch das Siegfried-Motiv auf den Helden selbst bezogen. Während Wotan seine Tochter umfängt, ertönt breit und klangprächtig das Motiv der Kindesliebe abwechselnd mit dem Motiv seliger Rührung, bis wieder das der Beschirmung beide ablöst, das

Langsam.

Wotan's innigen Abschiedsgruss (»der Augen leuchtendes Paar«) fortdauernd bis zum Eintreten des Mahnungsrufs begleitet. An diesen schliesst sich die Liebesentsagung:) Wotan muss, was er am reinsten und innigsten geliebt, von sich weisen; indem er Brünnhilden auf die Augen küsst (*Schlafzauber*), nimmt er die Gottheit von ihr.*)

Während er die Entschlummernde auf einem Mooshügel bettet, erklingt der Abschiedsgruss noch einmal ein wenig verändert im Einklang der Hälfte der Vl., Br. und Vc., während die andre Hälfte das Beschirmungs-Motiv durchführt.

Mässig bewegt (Feuerzauber).

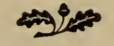
Jetzt beschwört er mit seines Speeres Spitze (*Speer-Motiv*) den Feuergott Loge, den Fels zu umbrennen (*Loge-Motiv*); das wilde Flammengesprühe dämpft er (*Beruhigung durch den Schlafzauber*) zu ruhiger Lohe (*Beschirmungs-Motiv*), die sein heissgeliebtes Kind vor jedem frechen Angriff behüten soll: »Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie!«

Diese Worte, die er auf die Weise des Siegfried-Motivs singt, bekräftigen noch einmal Pos. und Tr.

---

*) Wagner hat den Schlag mit dem Schlafdorn in der Edda in poetischer Weise durch einen Kuss auf die Augen ersetzt.

Bildet dieser Schluss auch der Hauptsache nach eine Tonmalerei, also die Nachahmung eines äusseren Vorgangs, so wohnt ihm doch eine tief innerliche Wirkung desswegen bei, weil dieser Vorgang die Folge des erschütterndsten Erlebnisses, der Lostrennung des Vaters von seiner Lieblingstochter, ist. Fast möchte die Wirkung im Koncertsaal, wo der äussere Vorgang durch die Phantasie des Hörers veranschaulicht werden muss, als eine noch kräftigere und reinere zu bezeichnen sein, als im Theater, wo das Bühnenbild den vollen Eindruck der dramatischen Gedankenfolge abschwächt. Wenn diese Scene gern als Beleg für Wagner's Theorie angeführt wird, derzufolge die Einzelkünste ihre höchste Aufgabe in ihrer Vereinigung im Musikdrama erfüllen, so möchte die Erfahrung eines vorurtheilslosen Kunstgeschmacks an ihr grade das Gegentheil erweisen können. Nicht je prächtiger, sondern je bescheidener in den Grenzen des dem Sagenzauber Angemessenen die Bühne hier ausgestattet wird, desto tiefer und nachhaltiger wird der Eindruck dieser Scene sein, die an Kraft der Poesie, an blühendem Glanz der Musik so recht den Gipfelpunkt des ganzen Walküren-Dramas bildet: — die Verklärung und Vermenschlichung des rauhen und fleckenvollen Götterthums im »Rheingold«, der Göttlichkeit nicht als launischer Zuchtlosigkeit, sondern als einer aufs Höchste verfeinerten und verstärkten Menschlichkeit.



c. Zweiter Tag.

Siegfried.

Handlung in drei Aufzügen.

PERSONEN.

Siegfried	*Tenor.*
Mime	*Tenor.*
Der Wanderer	*Baryton.*
Alberich	*Baryton.*
Fafner	*Bass.*
Erda	*Alt.*
Brünnhilde	*Sopran.*

Schauplätze der Handlung: Erster Aufzug: Eine Felsenhöhle im Walde. Zweiter Aufzug: Tiefer Wald. Dritter Aufzug: Wilde Gegend am Fusse eines Felsenberges, dann: auf dem Gipfel des Brünnhildensteines.

Sieglinde gab in dem Walde, den ihr die Walküren zum Aufenthalt riethen, dem ihr verheissenen Knaben Siegfried das Leben, sie erfüllte ihrer Liebe letzte Pflicht und starb. Mime hatte ihrer in der Noth gepflegt und sich des heranwachsenden Kindes angenommen. Am Ende dieses Waldes, »nicht weit von der Welt«, in der Neidhöhle hatte Fafner in Drachengestalt den Nibelungenhort in Sicherheit gebracht, fortwährend von Alberich, dessen ganzes Sinnen nur auf die Wiedergewinnung des weltbeherrschenden Ringes gerichtet ist, umlauert. Doch auch Mime's Trachten ist dem Ringe geweiht; desswegen durchstrich auch er den Wald, und ihm sehr gelegen kam Jungsiegfried in seine Obhut, denn durch ihn hofft er eines Tages den Drachen getödtet und seine Erziehersorge mit dem Ringe belohnt zu sehen.

Erster Aufzug.

Nur Eines will ihm nicht gelingen, dem Heldenjüngling eine Waffe zu schmieden, die dieser nicht »wie Kindergeschmeid' zerschmisse«. Freilich, das Erbstück des Vaters, den Allbezwinger Nothung, zerbräche er wohl nicht: doch

die Kunst, die Schwertesstücken zusammenzuschweissen, bleibt ihm versagt.

Vorspiel.

Sein vergebliches Mühen tönt aus dem Vorspiel hervor.

Motiv des Sinnens.
Mässig bewegt.

Der Abwärtsschritt der Terzen ist aus mehreren Stellen des »Rheingold« bekannt, wo sich Alberich und Wotan desselben gleicherweise bedienen, jener in dem Augenblick, wo er sich vom Tarnhelm trennen muss: »Eine Witzigung wär's, die weise mich macht . .« und »Schlimm zwar ist's, dem schlauen Feind zu lassen die lustige Wehr«, Wotan, als er den kargenden Loge um Rath bittet: »Reicher wiegt seines Rathes Werth, zahlt er zögernd ihn aus«. Wenn wir diesen Sprung mit terzenweisen Schritten ausfüllen, so erhalten wir als Urform das Ringmotiv, so dass in diesem Motiv das mühevolle Sinnen auf den Gewinn der Macht ausgedrückt scheint. Nach und nach dringt aus der Tiefe das Nothmotiv empor, bald mit dem Schmiedemotiv vereint in der Gestalt des Beispiels S. 160 oben, bis es wie im »Rheingold« zum Unheilsmotiv als dem Ausdruck der Noth erstarkt, die hier Mime über die Götter zu verhängen hofft; doch noch ist der Ring nicht sein, so sehr er nach ihm trachtet (heftig bewegte Folgen des Ringmotivs), noch ist Nothung (Siegschwertmotiv) nicht geschmiedet, und so bricht die alte Mühe wieder von Neuem an.
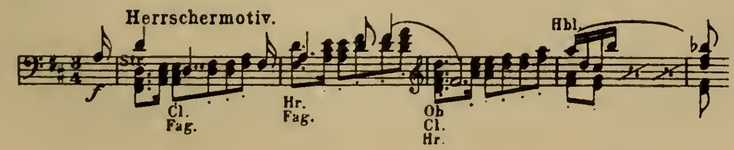
Allmählich bewegter.

Sogleich das erste Zeitmaass.

Erster Auftritt.

Mitten in seiner aussichtslosen Arbeit vertraut uns Mime seine Kümmernisse.

Nach den Worten: »nur Nothung nützt meinem Neid (nach den Ringe), wenn Siegfried sehrend ihn schwingt« schreitet ein aus den Walhall-Harmonien und einer Loge-Figur gebildetes heroisches Motiv zur Bezeichnung sprühender Heldenkraft nach oben:

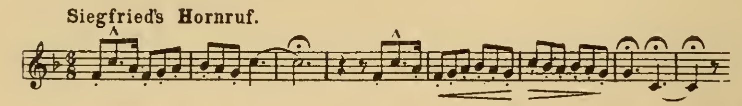


Mime's Gesang nähert sich durch zwanglose Wiederholung des ersten Satzes der früheren Arienform.

Rasch.

Seinem Grübeln macht ziemlich barsch sein aus dem Walde zurückkehrender Zögling ein Ende, der durch seinen Hornruf einen Bären herbeigelockt, welchen er ausgelassen auf seinen erschreckten Lehrmeister hetzt, um demselben die längst erwartete Waffe abzupressen.

Siegfried's erst im zweiten Act in seiner eigentlichen Gestalt erscheinender Hornruf:



welcher den Bären angelockt und dieser Scene folgerichtig, unter Hinzufügung einer »brummenden« Kontrabassfigur zum Grundthema dient, bildet die äussere musikalische Kennzeichnung des lichten, siegfrohen Helden, während das Siegfried-Motiv (S. 186) seinen gemüthvollen Ernst, seine Beschaulichkeit und das über ihm waltende Verhängniss ausdrückt.

Wohl befreit er den Geängsteten aus seiner übeln Lage, indem er dem Bären den Laufpass giebt, aber das neugeschmiedete Schwert ist nicht besser als seine Vorgänger: »mit einem Griff zergreift er den Quark«. Zornig wirft er dem ungeschickten Schmiede die Stücke ins Gesicht.

Sehr schnell.

An dem Zornmotiv des Siegfried:
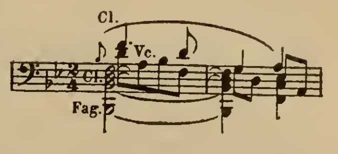
Motiv der Kraft.

lässt sich wieder die Harmonie zwischen dem Ganzen, hier dem Charakterbilde des Siegfried, und den Theilen, den einzelnen Gefühlsäusserungen des Helden, nachweisen. Wann hätte Wotan, wann Alberich sich in ähnlichem Fall einer so schlichten kernigen Tonsprache bedient, wie sie sich in diesem Motive offenbart? Übrigens ist der nämliche Abwärts-Quartenschritt fernerhin in zahlreichen motivischen Gliederungen zu beobachten, welche alle sich auf Siegfried
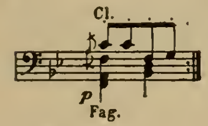
beziehen und seine jugendfrische, prickelnde Regsamkeit ausdrücken. Dasselbe Intervall liegt auch vielen Motiven der »Meistersinger« zu Grunde.

Auch für die Pflicht der Dankbarkeit, die ihn Mime lehren will, besitzt er kein Verständniss, ebenso weist er den von diesem dargebotenen Imbiss und Trank zurück.

In einer vom rein musikalischen Standpunkt aus bewundernswerthen Weise beruhigt sich das Zornmotiv bei Mime's Mahnung zur Dankbarkeit zu dem verbindlichen:

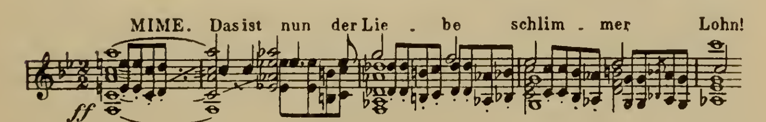


Das widerliche »Gangeln) und Geh'n, Knicken und Nicken« des Zwergs wird ausser in der plumpen Tonfolge:*



auch (»Doch speisen magst du wohl?«) in der quakenden Klangfarbe der tiefen Cl. und Fag. ausgedrückt. Auch die Vorschläge (man unterscheide die langen im vorletzten Beispiel, die mit dem ersten Tacttheil zusammenfallen, von den kurzen im letzten, die vorher auszuführen sind) tragen dazu bei, die gezierte, geheuchelte Freundlichkeit Mime's zu erläutern.

Nachdem Mime sein erstes vorwurfsvolles Jammern:

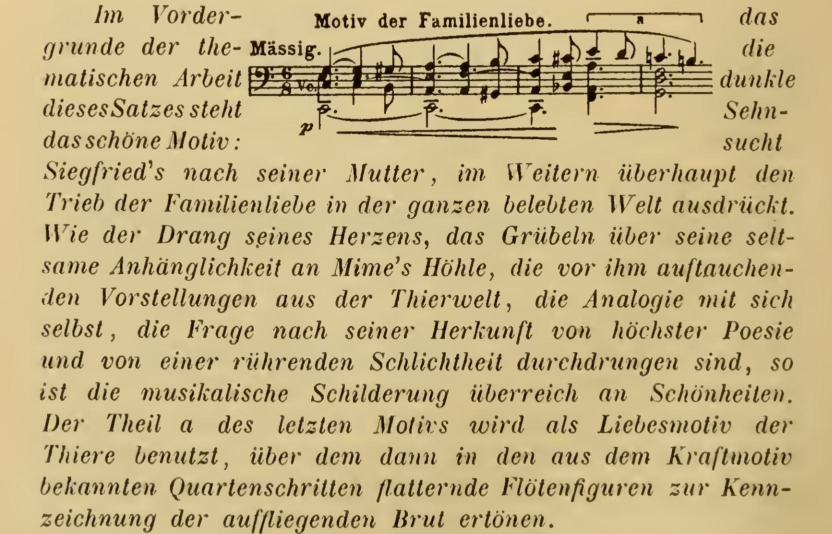


ein wenig herabgestimmt, kramt er in kindisch kläglichem Ton eine ganze Litaney seiner Wohlthaten aus *(in dem schlicht gehaltenen, mit ergötzlichem Humor gezeichneten Liede: »Als zullendes**) Kind zog ich dich auf«)*, die erst recht Siegfried's Missbehagen erregt. Warum nur, so fragt er ihn, kehre er immer noch zu ihm zurück, wo

*) Gangeln, beim Gehen schaukeln.
**) Zullen, zulpen, lutschen.

Mässig.

ihm doch Wald und Thiere theurer seien, als der garstige Zwerg! Auch jetzt ist dieser um eine Antwort nicht verlegen: die Liebe zu ihm, zur Heimstätte sei es, die ihn zurücktreibe. Doch Siegfried, den einmal erfassten Gedanken weiterspinnend, denkt der oft beobachteten Zärtlichkeit der Thiere zu einander und zu ihren Jungen, erinnert sich bei Mime's Einwurf, er sei ihm Vater und Mutter zugleich, an die Ähnlichkeit zwischen Kindern und Eltern, und indem er sich dem Mime so ungleich findet wie den glänzenden Fisch der Kröte, so taucht in seinem Geist die beglückende Gewissheit empor, dass ihn mit Mime kein einziges Band der Verwandtschaft verknüpft; und gewaltsam, wie er von ihm alles erfragen musste, zwingt er ihn alsbald zur Auskunft über seine Eltern; ja, das unbewusste Verlangen nach dieser Auskunft, das weiss er jetzt, ist die Ursache, die ihn immer wieder zu Mime zurückführt.



Im Vordergrunde der thematischen Arbeit dieses Satzes steht das schöne Motiv: das die dunkle Sehnsucht Siegfried's nach seiner Mutter, im Weitern überhaupt den Trieb der Familienliebe in der ganzen belebten Welt ausdrückt. Wie der Drang seines Herzens, das Grübeln über seine seltsame Anhänglichkeit an Mime's Höhle, die vor ihm auftauchenden Vorstellungen aus der Thierwelt, die Analogie mit sich selbst, die Frage nach seiner Herkunft von höchster Poesie und von einer rührenden Schlichtheit durchdrungen sind, so ist die musikalische Schilderung überreich an Schönheiten. Der Theil a des letzten Motivs wird als Liebesmotiv der Thiere benutzt, über dem dann in den aus dem Kraftmotiv bekannten Quartenschritten flatternde Flötenfiguren zur Kennzeichnung der auffliegenden Brut ertönen.

Siegfried's Widerwille gegen den Nicker (nickenden) und

Zwicker Zwinker, Mime ist von dem Rassenhass, den die Götter gegen die Riesen und Zwerge, Fricka sogar gegen die Menschen empfinden (»jetzt, da zu niedrigster Schmach du dich neigtest, gemeiner Menschen ein Paar zu erzeugen« Walk. II. Aufz. I. Scene), himmelweit verschieden: bei ihm ist es die instinctive Abneigung des ehrlichen Freimuths gegen die lauernde Tücke.
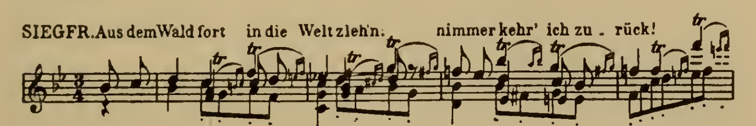
So erhält denn Siegfried Kunde von der trüben Zeit, da Sieglinde ihn gebar und starb:

Die Wälsungenklage.

Ziemlich langsam.

Das vielverwendete Wälsungen-Motiv erhält eine klagende Erweiterung, im vierten Tacte erscheint das Sieglinden-Motiv. Jetzt entringt er dem Mime, der ihn mit seiner Selbstlob-Litaney von dem Gegenstande ablenken möchte, zwischen den einzelnen Phrasen derselben auch die Kunde über das Vorhandensein des zerbrochenen Nothung. Dieser ist's, den er ihm jetzt zu schmieden aufträgt, der allein ihm noch noth thut, auf dass er sein eigner Herr sein, dem verhassten Lehrmeister entrinnen kann, auf dass er mag:

Lebhaft.

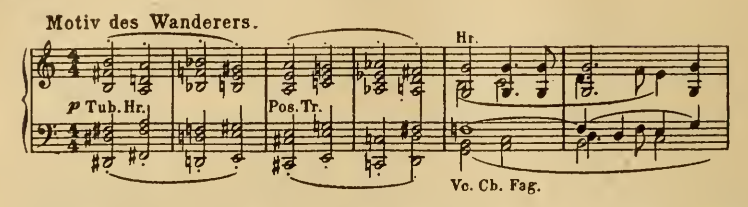


Mit diesem schwungvollen Freiheitsliede, aus dem stürmischer Jugenddrang und lachende Lebenslust tönen, lässt er den verblüfften Zwerg in peinlicher Zwangslage zurück. Gelingt es ihm wirklich, den Nothung zu schmieden, so läuft ihm Siegfried davon, im andern Falle gewärtigt er Scheltreden und Püffe, und kaum wird auch dann Siegfried*) noch zu halten sein. Ist er aber einmal von ihm geschieden, dann ade Nibelungenring! Indem

*) »Der Huie«, der Ungestüme.

er in tiefes Sinnen *(Motiv des Sinnens)* versinkt, erscheint aus dem Walde her der Wandrer:

Zweite Scene. Mässig und etwas feierlich.
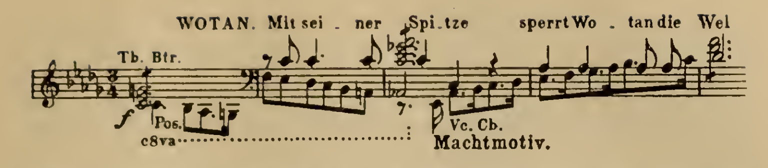


Wotan — als diesen kennzeichnet ihn sein Speer und das eine von der Hutkrämpe bedeckte fehlende Auge — naht als ein Verwandelter; die brennenden Triebe, die ihn früher durchtobten, sind einer Entsagungswonne gewichen, die ihn die von ihm unlenkbaren, unvorausgesehenen Schicksalsfügungen lediglich in der Rolle des erwartenden Zuschauers erleben lassen. Die Accordfolgen, der Instrumentenwechsel in den ersten vier Tacten erläutern ausschliesslich den »Wanderer«, während von da ab die mildgesinnte Theilnahme des Entsagenden hervortönt. Mime wird von ihm sorgfältig durch regere Bewegung und grellere Dissonanzen unterschieden.

Auch ungebeten, sogar unfreundlich empfangen, nimmt er *(Speermotiv)* am Heerde Platz, er bietet für Gastfreundschaft sein Haupt als Pfand einer Wissenswette, um dem Zwerg durch weise Antworten nützlich zu sein. So sehr nun Mime auch in der Klemme ist: statt das, was ihm am nöthigsten zu wissen wäre, zu erfragen, erforscht er den Fremden über das Geschlecht der Nibelungen *(Schmiede-, Ring-, [vor den Worten: »der Hort sollte die Welt ihm gewinnen«], das Herrscher-Motiv)*)*, der Riesen *(Riesen-Rhythmus und Drachen-Motiv)* und Götter *(Walhall-Harmonien)*. Gern und mit selbstbewusstem Behagen verweilt der Wanderer namentlich bei der Beantwortung der letzten Frage, er schildert, wie Lichtalberich Wotan aus der Weltesche *(Werdemotiv)* den Speer geschnitzt, dem sich alle beugen, die da leben:

---

*) »Der Erde Nabelnest«, das Erdinnere.



(Dem abwärts schreitenden Speermotiv tritt ein aufwärts schreitendes, aus seiner Umkehrung entstandenes Machtmotiv entgegen, das in Brünnhildens Todesgesang in der »Götterdämmerung« wiederkehrt, beide sind dem Hin- und Herschwingen des Speeres analog). Jetzt werden nach Wettens Pflicht die Rollen getauscht, und sehr gegen seinen Willen hält Mime dem Fremden Stand, in welchem er bereits den ihm überlegenen Wotan erkannt hat. *Sein Bangen vor dem Ausgang der Wette spiegelt sich in dem kläglich ängstlichen Motiv wieder:*

Sehr ruhig.

Zwar weiss er, dass das Geschlecht, »dem Wotan schlimm sich zeigte und das doch das liebste ihm lebt«, die Wälsungen *(Siegmund-, Siegfried-, Herrscher-Motiv)* sind, dass Siegfried den Fafner nur durch den Nothung besiegen kann *(Drachen-, Siegschwert-, Siegfried-Motiv);* doch auf die Frage: »wer wird aus den starken Stücken Nothung, das Schwert, wohl schweissen?« *(deren Antwort in dem in den letzten beiden Tacten auftretenden Siegfried-Motiv gegeben ist)* bleibt er verzweiflungsvoll die Auskunft schuldig *(seine heillose Angst wird durch die Tonfolgen des Zornmotivs S. 196 u. erläutert; denn freilich gewärtigt er Siegfried's Zorn, da er Nothung nicht zu schmieden weiss).* Sein nunmehr verfallenes Haupt aber vermacht der Wanderer demjenigen, der auch das Schwert neu schmieden wird:

Mässig.

WOT. Nur wer das Fürch - ten nie er - fuhr,
Fag. Tb. Str. tremolo

schmiedet Nothung neu!«

So sehr diese Räthselfragen mit unsern ältesten Sagenüberlieferungen in Beziehung stehen (vergl. den genauen Nachweis bei Meinck, Sagenwissenschaftl. Grundl. S. 92 u. 93), so sehr liegt ihre Belanglosigkeit für das Drama auf der Hand. Auch kann naturgemäss die Musik diesen Verstandesspielereien nur ein mässiges Interesse entgegenbringen. Um die für die Handlung nöthigen Momente: das Charakterbild des zur Beschaulichkeit beruhigten Gottes und die Kunde, dass Siegfried der Schmied des Nothung sein wird, beizubehalten, genügt die Beschränkung der je drei Fragen auf je eine. Der Text müsste dann heissen: Mime: »Eine Frage stell' ich mir frei«. Wanderer: »Diese muss ich treffen«. Bei »treffen« spielt das Orchester den 10. Tact in »Etwas bewegt: dann sogleich immer langsamer« und Mime beginnt im dritten Tact: »Nun sage mir wahr, welches Geschlecht wohnet auf wolkigen Höh'n?« Später heisst es statt »Fragen« stets »Frage«, dann sagt Wotan: »Nach Wettens Pflicht pfänd' ich nun dich, lösest du eine Frage nicht leicht«. Bei Mime's Worten: »zu lösen des Zwergen Haupt« bleibt das 3. und 4. Viertel des letzten Tactes fort (vor dem C dur) und es folgt der 14. Tact vor »Sehr schnell« $^2/_4$ B moll. Der Wanderer beginnt im 4. Tacte zu singen: »Sag' mir, du weiser Waffenschmied«.

Dritte Scene. (Dreitaktig.)

Den Zwerg überkommt angesichts des schlimmen Ausgangs der Wette die Todesangst, es tanzt und flirrt vor seinen Augen*), und als gar etwas Lebendiges durch das Gebüsch bricht, glaubt er den offenen Rachen Fafner's zu erblicken und sinkt schreiend hinter dem Amboss zu Boden.

Seine Wahnvorstellungen nehmen das Bild des Feuers an und entlehnen ihr thematisches Gefüge den Loge-Motiven, von denen die schwirrenden, das Emporbrechen der Lohe (im Feuerzauber) begleitenden übermässigen Dreiklänge und die tänzelnden Passagen der Holzbläser benutzt werden. Unterdess rückt die Tonfolge, welche das Wälzen des Drachen Fafner andeutet, in Tuben (später mit Posaunen) immer mehr nach oben, bis in dem Abwärtsschritt der verminderten Octav der offene Rachen Fafner's zu gähnen scheint. Trotz der schrillen Dissonanzen

*) »Was flackert und lackert« . . . lackern, lecken (von der Flamme).

ist diese musikalische Schilderung der Furcht, des »Gruselns«, in hohem Grade ergötzlich.

Diesmal war die Angst unbegründet: nur Siegfried ist es, der *(mit den Klängen des Freiheitsliedes)* zurückkehrt, um barsch *(Zornmotiv)* nach seinem Schwerte zu fragen. Aus Mime's wirren Reden entnimmt Siegfried nur soviel, dass jener von der Schmiedung des Nothung weit entfernt sei, und zwar aus dem merkwürdigen Grunde, weil er für ihn das Fürchten habe lernen müssen, das eine treffliche Sache und ein nothwendiges Erforderniss jedes in die Welt hinausfahrenden Jünglings sei, das ihm auch noch die sterbende Mutter als preisenswerthe Erziehungsfrucht für den Sohn ans Herz gelegt. Denn freilich ahnt dem Mime jetzt *(was auch stets das Siegfried-Motiv betont)*, wer der Furchtlose sei, dem sein Haupt nach des Wanderers Spruch verfiel; und weil er das Fürchten bisher »dem Kinde zu lehren« unter-»liess«, will er's jetzt nachholen.

Lebhaft.

Das Zorn-(Kraft-)Motiv in je nach Erforderniss abgemilderter Form wechselt mit Mime's »Gangel-Motiv« S. 197 Z. 15, sowie den Siegfried- und Siegschwert-Motiven; das Fürchten wird durch die Schauer der übermässigen Dreiklänge erläutert, bei Sieglindens Erwähnung erscheint die Wälsungenklage.

Doch so anschaulich auch Mime das Fürchten beschreibt, Siegfried's Herz bleibt unerschüttert *(Zur Charakterisirung der Eindrücke, welche die Schauer des einsamen Waldes auf die so verschieden gearteten Naturen Mime's und Siegfried's hervorbringen, bedient sich Wagner des Beschirmungs-Motivs aus dem Feuerzauber, das bei Mime durch übermässige Intervalle zur dämonischen Übermacht verzerrt, bei Siegfried zu einem sonnig heitern Landschaftsbilde abgeklärt erscheint.)*. Da holt er das letzte Furchtmittel hervor, das ihm zu Gebote steht, er gedenkt des wilden Drachen, der schon manchen furchtlosen Helden verschlang *(Drachen-, Beschirmungs-Motiv zur Kennzeichnung der Furchtlosigkeit des*

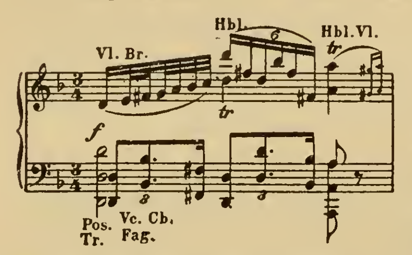
Mässig bewegt.

Schnell.

Siegfried), — mit der Wirkung, dass Siegfried ungestüm aufspringt und, da Mime unfähig ist, ihm das Schwert zu schmieden, sich selber an die Arbeit macht. Und wirklich, »dem Dummen hilft die Dummheit allein«, der unerfahrene, aber gradaus denkende Held weist Löthe und Schmiedehammer zurück und löst die Stücken durch die Feile in ihre Urbestandtheile auf.

Kräftig, doch nicht zu schnell (Schmelzlied).

Den Prozess des Schmelzens begleitet das kernig rauhe Schmelzlied: »Nothung! Nothung! Neidliches Schwert!«, das als Grund-Motiv die heisse Mühe der Arbeit, daneben das immer schärfere Anfachen der Gluth durch den Blasebalg drastisch veranschaulicht und das in der Form:
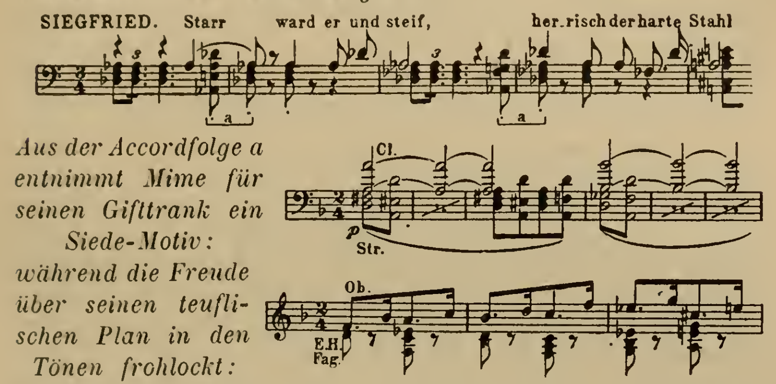


seine höchste Ausdruckskraft erreicht. Das Bass-Motiv ist dem Anfang des Hornrufs Siegfried's nachgebildet; der übermässige Dreiklang, der vorhin Mime als den Sklaven der Furcht kennzeichnete, wird hier zur Erläuterung der siegreichen Überwindung des spröden Elements gebraucht. Der Tonleiterlauf deutet auf das Anblasen, die Figur der Hbl. auf das Aufleuchten, die Triller auf das Sprühen der Gluth, die Posaunenschritte auf die Handhabung des Blasebalgs. Zum Schluss, bei dem langgezogenen Tonleiterlauf abwärts, der Siegfried's Gesang: »Blase, Balg, blase die Gluth!« nachahmt, erscheinen noch springende Funken in Vl., kl. Fl., Cl. u. F. H.

Mime ist indessen auch nicht müssig geblieben. Schon hat er erkannt, dass Siegfried das Fürchten nicht lernen, dass er Fafner überwinden und den Reif erwerben wird. Sein »feiner Witz« *(der stets durch das Schmiede-Motiv gekennzeichnet wird)* lässt ihn nicht im Stich: er braut einen kräftigen Gifttrank zurecht, um den kampfmüden Siegfried damit zu laben und ihm, sobald er stirbt, den Ring zu rauben.

Seinen Plan erläutert das Drachen-Motiv und der Anfang des Schlafzaubers. Das Aufzischen der glühenden Stangenform im Wasser wird durch langsame chromatische Läufe mit kreischenden verminderten Septimen-Accorden als harmonischer Grundlage, dann durch chromatische Gegenbewegung geschildert. Die Erkaltung zu hartem Stahl wird in dem überaus charakteristischen Motiv ausgemalt:
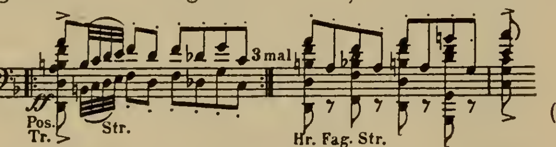
Sehr gemessen, fast langsam.



Aus der Accordfolge a entnimmt Mime für seinen Gifttrank ein Siede-Motiv: während die Freude über seinen teuflischen Plan in den Tönen frohlockt:

Nunmehr begiebt sich Siegfried daran, das Schwert zu schmieden. *Zu wuchtigen Hammerstreichen:*
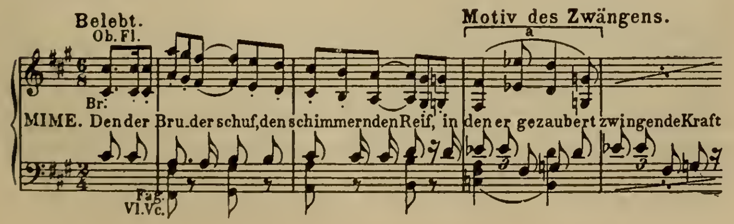
Schwer und kräftig (Schmiedelied).



singt er ein ernstes wuchtiges Lied von Nothungs Kraft. Wie sich der Stahl zum Schwerte schärft, so wird auch Mime's Trank fertig, und wie bei Siegfried der Thatendrang, so regt sich bei ihm die Hoffnung auf Erlangung des weltbeherrschenden Reifs.

Schon jubelt er:

Belebt.



»ihn hab' ich gewonnen, ich walte sein!« Vorläufig ist indess Siegfried seinem Ziel noch näher: den starken Amboss, auf dem er sein Schwert geschmiedet, zerklüftet er mit dem erstem Streich des wiederverfertigten Nothung.

Im letzten Beispiel kehrt das Motiv wieder, mit dem sich der zitternde Mime dem fragenden Wanderer gegenüber Muth zu machen suchte (S. 201, 2. Beisp.), es wird auch in Aufwärtsbewegung angewandt und deutet jedesmal auf das Selbstgefühl des unterschätzten und listenreichen Mime. Das Motiv a im vor. Beisp. gehört, wie ein Blick auf das Gebilde (aus dem Feuerzauber) lehrt:

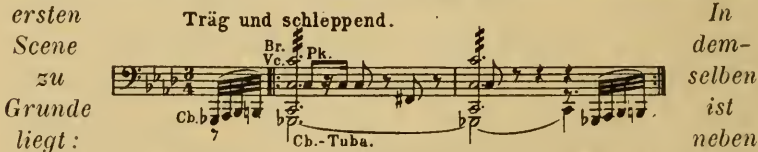


zur Familie der Loge-Motive; es darf, weil es das geschmeidige Formen veranschaulicht, das Motiv des Zwängens heissen. Sehr ergötzlich werden die Triolen des Schmiede-Motivs, auf den witzigen Mime bezüglich, mit den Schmiedeschlägen Siegfried's verwoben. Zum Schluss wird der übermässige Dreiklang des Schmelzliedes zum konsonirenden Dreiklang geklärt und erweitert sich zum frohlockenden Hornruf Siegfried's: das schwere Werk ist gethan.

So schnell wie möglich.

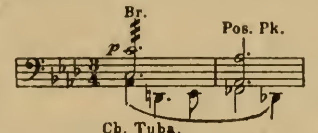
Zweiter Aufzug. Vorspiel.

Das Vorspiel des zweiten Acts führt uns in die grauenvolle Oede, die Fafner's Nest umgiebt. Das charakteristische Intervall des Riesen ist die verminderte Quint, die im Anfangsmotiv in der Pauke C–Fis erscheint und dem Hauptmotiv der ersten Scene zu Grunde liegt:



In demselben ist neben der trägen Wucht, die in Fafner's vielcitirten Worten gipfelt: »Ich lieg' und besitz', lass mich schlafen!« gleichzeitig das Verderben ausgeprägt, das seiner harrt; die verminderte Quint ist, wie ein Vergleich lehrt, dem Hass-Motiv (S. 160) sowohl in dem Aufwärtslauf der Kontrabässe, wie in dem Accorde der Klarinetten eigenthümlich, sie kann als das Intervall der neidischen Gier, die dem Alberich und dem Fafner gemeinsam ist, bezeichnet werden. Während dies Intervall in der Kontrabass-Tuba das träge Lasten Fafner's auf dem Horte andeutet, be-

kundet es in den dumpfen, mit dem Riesen-Rhythmus beginnenden Paukenschlägen das drohende Verderben. Durch die in tiefster Lage vorwärtstastende Melodie der Kontrabass-Tuba, die auf Fafner zu deuten ist, zieht sich etwas wie Trostlosigkeit, die zu ähnlichen Schritten greift, wie (S. 84) die Einleitung zum II. Acte des »Lohengrin«:



Grell leuchtet dazwischen das dem Ringmotiv entlehnte Motiv des Sinnens auf: Alberich denkt wohl an den Helden, der das Fürchten nie erfuhr (unter Wiederkehr der Tonfolgen S. 201 u.), er meint, dass dieser zwar den Ring gewinnen, aber mit ihm auch den Fluch (Fluchmotiv) auf sich laden werde; und so überlässt er sich dem Hass, mit dem er auch den lichten Helden verfolgen werde (in langer Ausspinnung des Hassmotivs); drohend zischt das Unheil aus seiner Hand empor, bis dass es die ganze Welt umfängt (aufsteigende Tremolos der Br., Unheilsmotiv).

Erste Scene.
Etwas belebt.

Der unablässig wachsame Alberich *(Hassmotiv)* wird durch einen vorübergehenden durch das Waldesdickicht dringenden Feuerschein geblendet *(die vereinigten Ritt- und Schwermuth-Motive deuten auf Wotan)*. Kaum hat ihm der hervorbrechende Mondschein Wotan als den Ankömmling enthüllt, als er ihn mit heftigsten Schmähworten überhäuft *(Wuth-Motiv S. 160)*, denen Wotan gelassen entgegnet: »Zu schauen kam ich, nicht zu schaffen . .« *(Wanderer-Motiv)*. Doch Alberich ist einmal schon dem listigen Gotte erlegen *(das Motiv des Zwängens deutet seine damalige Besiegung an)*; er kennt andrerseits genau die Verträge, die Wotan's Macht hemmen *(Sorge-, Vertrags-, Speer-Motiv)*, und den glühenden Hass gegen den Ringräuber übertönt seine Siegeszuversicht auf den dereinstigen Wiederbesitz des Kleinods *(in imposanter Steigerung bis zum Unheils- und Herrscher-Motiv)*. Nicht einmal zu einer Gebärde des Unwillens fühlt sich Wotan gemüssigt, jedes Trachten nach dem Ringe weist er ab, sogar Siegfried *(»wen ich liebe«*

Lebhaft.

Mässig.
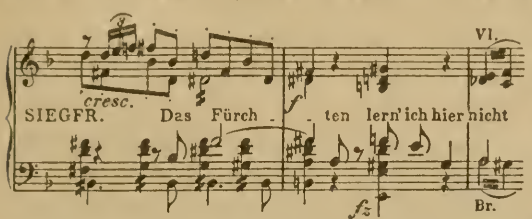
mit folgendem Anklang aus dem Schluss des Freiheitsliedes) will er für sich gewähren lassen; um dem argwöhnischen Nibelungen aber volle Beruhigung zu verschaffen, erweckt er Fafner und lässt ihn durch Alberich seines Lebens sichern, wofern er an diesen den Ring abtreten will, freilich ohne dass Fafner geneigt ist, sich in seiner Besitzesruhe stören zu lassen.

Wotan darf wohl so sicher auftreten, da er von vornherein weiss, dass »alles nach seiner Art« ist (Werde-Motiv), dass Fafner gierig ist und bleiben wird. Zudem reift in ihm mit Siegfried's heranwachsender Heldenkraft die Gewissheit, dass nicht Alberich das Erbe der Weltherrschaft antreten wird, darum denn seine überlegene Ruhe. Diese Scene wäre entbehrlich, wenn sie nicht Wotan's Entsagung noch schärfer als in dem Duett mit Mime zur Schau trüge und ausserdem das in dem lauernden Alberich personificirte Verderben in grausig düsteren Farben als Gegensatz zu der sonnig jugendlichen Unbefangenheit Siegfried's schilderte. Ein geeigneter Sprung ist statthaft von Alberich's Worten: »den Ring mir nochmals zu rauben?« — dieser Tact pausirt — bis zum Auftact des Hass-Motivs bei: (ew'ger) »Sorge!«. Alberich fängt jedoch erst zu singen an bei: »Denn (oder wegen des Sprunges besser: »doch) fass' ich ihn wieder«.

Zweite Scene. Der Tag bricht an, und in Mime's Geleite erscheint Siegfried, von dem Wunsche beseelt, endlich die vielgepriesene Gabe der Furcht kennen zu lernen. Sein Mentor wiederholt mit angsterfüllter Beredsamkeit die Beschreibung des furchtbaren Lindwurms, indess sich Siegfried auf die Erkundung des wichtigen Umstandes beschränkt, dass auch dem Drachen das Herz an der gewohnten Stelle sitze; dann treibt der Held den unermüdlichen Schwätzer von dannen.

Ein Anklang aus dem rüstigen Schmelzliede kündigt Siegfried an, das verzerrte Beschirmungs-Motiv und die Schauer der übermässigen Dreiklänge verrathen Mime's Bangen; die Schilderung des Drachen lässt neben dem Paukenrhythmus mehrere meist chromatische Motivbildungen entstehen; einen Lichtblick in der etwas einförmigen Dissonanzenanhäufung

gewährt Siegfried's Frage nach Fafner's Herz, die, seltsam genug, aber musikalisch reizvoll, den Anfang des Siegmund-Motivs erklingen lässt, das also hier als Symbol des fühlenden, lebenspendenden Herzens gebraucht wird; das Motiv des Zürnens, selbst in der schneidenden Kakophonie: Schnell.



vermag den Mime nicht zu vertreiben, der erst durch eine wüthende Gebärde zum Rückzug gezwungen wird.

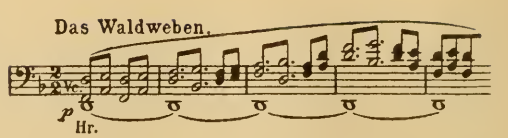
Es gehört schon eine überaus charakteristische, trotz alles Abstossenden durch einen kindlich unbeholfenen Zug nicht widerwärtig wirkende Darstellung des Mime dazu, um diese Scene, die ohne die gewaltig düstere Zeichnung der ersten zu erreichen, das nackt Hässliche auch musikalisch, in grellen Dissonanzen, in der unmelodisch abspringenden Gesangsdeklamation, zu sehr zur Schau trägt, dem Zuschauer geniessbar zu machen; Siegfried's Worte: »Nothung stoss' ich ihm (dem Wurm) erst in die Nieren, wenn er dich selbst (Mime) dort (am Quell) mit weggesoffen« leiden an Geschmacklosigkeit und Cynismus. Ausserdem ist die Schilderung des Wurms, ebenso Siegfried's Nachäffung des »gangelnden« Mime schon im ersten Act erfolgt. Es dürfte dem Ganzen nur zum Vortheil gereichen, wenn die Stelle: »mit Haut und Haar«, auf einen:



wie angegeben geändert würde und nunmehr das Siegmund-Motiv folgte (1 Tact vor: »Doch heisse mich weiter«), und wenn Siegfried nach den Worten: »Soll das etwa Fürchten heissen?« sogleich fortführe (ohne Orchesterzwischensatz): »Darum hör' meinen Rath . .«

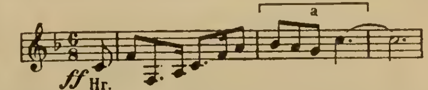
Mit Siegfried's Alleinsein hebt eine der poetischsten und durch ihre frische Natürlichkeit erquickendsten Scenen des ganzen Kunstwerks an. Er fühlt ohne den lästigen Genossen im grossen Walde ein Urbehagen, das nicht einmal ein leisester Gedanke an das bevorstehende Mässig (Waldweben).

Wagestück kreuzt. Des Waldes geheimnissvolles Weben umfängt ihn:



und lenkt seinen Sinn *(in einer heimlich und traulich wirkenden Überleitung zu der auch später immer wieder aufgenommenen Grundtonart des Waldwebens: Edur)* sofort zu der Frage zurück, welche die Betrachtung der lebenden, liebenden Welt um ihn her in ihm anregte und auf die Mime nur eine so karge Auskunft gewährte, die Frage nach Vater und Mutter *(wehmuthsvoll erklingt dazu die Wälsungenklage, weiss er doch, dass er beide nie erblicken wird)*: und wie sich ihm die Brust weitet von der Sehnsucht zur Mutter *(Motiv der Familienliebe)*, da fühlt er den Keim der Liebe zum Weibe in sich entstehen, wie sie in jedes Mannes Brust schlummert *(Schönheits-Motiv in lieblicher Fassung, fast genau so wie in der Einleitung zu Loge's Erzählung von der Macht der Minne im »Rheingold« S. 155; das Motiv des Waldwebens ist wie das des Sudkochens vgl. das Bsp. S. 205 im Grunde auf den Wechsel zweier Accorde zurückzuführen, denn beides läuft auf ein gleichbleibendes »Weben« hinaus; natürlich ist beides dennoch durch Harmonie und Instrumentirung im höchsten Grade von einander verschieden)*. Mit dem Anwachsen des Waldwebens *($^9/_8$ und Sechzehntel)* wird es in den Zweigen lebendig und die gefiederten Sänger stimmen ihre schmetternden Jubellieder an *(Fl., Ob. u. Cl. solo, in der Flötenpassage sind wieder die abwärtsschreitenden Quartenschritte als Ausdruck frischer Rührigkeit anzutreffen)*. Da entbrennt der junge Held von dem Verlangen, das Vöglein über sich im Laube zu verstehen, es zu befragen, nicht mit Worten, die es nicht fassen kann, sondern mit Tönen; darum schnitzt er sich eine Rohrpfeife zurecht: »Entrath' ich der Worte, achte der Weise« — wenn ich meine Aufmerksamkeit lediglich

auf die Weise richte —, »sing' ich so seine Sprache«, — wenn ich so mich allein der Sprache des Vögleins bediene, seinen Gesang nachahme, so »versteh' ich auch wohl, was es spricht«. Doch die Hand, die einen Nothung schmiedete, versagt bei der Verfertigung des Instruments, und so greift er denn zum längst vertrauten Horn *(auf die einzelnen Phrasen des Hornrufs s. S. 196 folgt das Siegfried-Motiv, dann, schon nach dem Einsatz des Drachen-Motivs in den Tuben, das aus dem Siegschwert-Motiv gebildete Triumph-Motiv):*



Statt des kleinen Sängers lockt er mit seinen Tönen den Drachen herbei, den er denn, der Lehre Mime's eingedenk, allen Ernstes ersucht, ihm das Fürchten beizubringen, was der Drache mit Grobheiten erwidert, bezüglich derer Siegfried ihm nichts schuldig bleibt*).

Den Worten folgen Thaten, die bald damit enden, dass Siegfried dem Drachen Nothung ins Herz stösst. *(Drachen-Motiv, Hornruf und Triumph-Motiv).* Der tödtliche Streich hat auch die starre Rinde träger Selbstsucht, die das Herz des Horthüters umbettet hielt, zersprengt, und theilnehmend erfragt er von Siegfried, wer ihn zur That veranlasst, ja er warnt ihn vor Mime und beschliesst sein schuldbeflecktes Leben mit einer guten That.

Langsam.

Das Triumph-Motiv a wird zu einer dumpfen Unheilsfigur umgebildet, die Fafner's Worte begleitet:



und mit der verwoben die bekannten Fafner-Motive wiederkehren.

---

*) Die Verse: »Fafner. Trinken wollt' ich, nun treff' ich auch Frass! Siegfried. Eine zierliche Fresse zeigst du mir da, lachende Zähne im Leckermaul!« dürften selbst im Munde eines ungeschlachten Riesen und eines von der Kultur unbeleckten Jünglings als gar zu grob und gewöhnlich erscheinen; auch Siegfried's Ironie zeichnet sich weniger durch Witz als durch Behagen aus.

Zweimal reckt sich das Fluch-Motiv mahnend empor, das eine neue Bestätigung gefunden hat. Bei Fafner's Warnung geht die schon in den Intervallen des letzten Beispiels angedeutete schwermüthig drohende Färbung in das Hass-Motiv über. Selbstverständlich fehlen auch an den angemessenen Textstellen das Siegfried- und das Triumph-Motiv nicht, am meisten herrscht naturgemäss der Riesenrhythmus in der Pauke und in verminderter Quint vor, derselbe begleitet auch in allmählicher Abschwächung Fafner's Verscheiden.

Die ästhetische Gefahr, die in der Unmöglichkeit liegt, dem Drachen den Eindruck einer packenden Furchtbarkeit und eine zur überzeugenden Wirkung des Kampfes ausreichende Beweglichkeit zu verleihen, wird dadurch abgelenkt, dass bis zu Fafner's Tode Siegfried einen derb scherzenden Ton anschlägt und damit eine verwandte Stimmung des Zuschauers trifft, und dass in seinen letzten Worten der Ernst der Situation und die Furchtbarkeit des Ringfluches in Poesie und Musik zu sehr ausgeprägt sind, als dass die Empfindung des Grotesken Platz greifen könnte. Dennoch wird, falls das Ungethüm nicht noch erheblich vervollkommnet wird, es vorzuziehen sein, den Drachenkampf theilweise durch Gebüsch zu verdecken. Besässen die Heldentenoristen die körperliche Gewandtheit eines Salvini, so wäre ein weiterer Schritt zur Erreichung der beabsichtigten Wirkung geschehen.

Wie Siegfried das Schwert aus dem Leibe des Riesen zieht, brennt ihm ein Tropfen Drachenbluts den Finger, den er sofort zum Munde führt. Der Gesang der Vögel wird zum betäubenden Gewirre, aus dem sich endlich eine Stimme herausschält: sein Sehnen ist erfüllt, er versteht nunmehr, was der Waldvogel singt; seiner Weisung gemäss begiebt er sich in die Höhle, um Ring und Tarnhelm an sich zu nehmen.

Dritte Scene. Schnell und drängend.

Seine Abwesenheit giebt Mime und Alberich Gelegenheit zu einer hastigen Auseinandersetzung, aus der von Seiten Alberich's nichts als höhnische Verachtung blickt, während Mime, die Überlegenheit des Bruders anerkennend, sich unter dem Deckmantel brüderlicher Liebe damit be-

scheidet, nur den Tarnhelm beanspruchen und den Ring dem Bruder überlassen zu wollen, was dieser in seiner gewohnten Kernsprache zurückweist.

Dies Duett, das augenscheinlich die Aufgabe zu erfüllen hat, die durch Siegfried's Abwesenheit geschaffene Lücke in der Handlung auszufüllen, gewinnt eigentlich erst von dem Augenblick an Interesse, wo der bäurisch schlaue Mime auf den Nibelungenring verzichtet, also mit dem Thema des Bedauerns, in dessen zweitem Tact der Rhythmus des Schmiede-Motivs hämmert:



Zweckmässig wäre vor dieser Stelle ein Sprung von 26 Tacten; im Tact vor dem Sprung wird als zweite Hälfte die erste wiederholt. Sonderbarer Weise kehren bei Alberich's Erinnerung an den Raub des Rheingoldes die Accorde sfz. mit den Vorschlägen wieder, die dort sein Niesen erläuterten. Sehr ergötzlich wird Mime's Entrüstung über den habgierigen Bruder in dem Motiv gezeichnet:



Siegfried, dessen Nahen beide verscheucht, betrachtet sinnend Ring und Tarnhelm *(zuerst Ring-Motiv in friedlicher Färbung, dann Rheintöchtergesang)* und lehnt sich auf sein Schwert *(die Gedanken an seine Mutter gerichtet, wie die Wiederholung der Cantilene: »Aber — wie sah meine Mutter wohl aus?« besagt),* während der Vogel ihn vor dem falschen Mime warnt und dieser näher kommt.
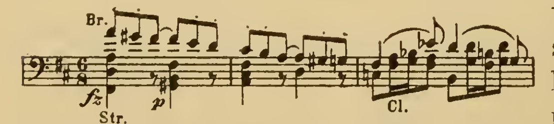
Durch die gleissnerische Musik:



in der alle Augenblicke das Vöglein seinen Warnruf ertönen lässt, treffend gekennzeichnet, fragt er mit geheuchelter Freundlichkeit, ob Siegfried nunmehr das Fürchten gelernt, was dieser *(mit dem geschickt gewählten Motiv, das die Erstarrung Nothungs kennzeichnete, vgl. S. 205)* verneint. Jetzt dringt

Sehr mässig.

er mit zunehmendem Eifer in Siegfried; doch je mehr er sich bemüht, liebenswürdig zu erscheinen, desto mehr tritt in seinen Worten seine Falschheit zu Tage, desto klarer erkennt Siegfried, durch den Genuss des Drachenbluts für den Augenblick mit Sehergabe ausgestattet, die Triebfeder seines Handelns *(Sobald Siegfried des Anschlags Mime's auf sein Leben erwähnt, erklingt das ernste Wälsungen-Motiv).* Mime, dem sich wieder Willen die Worte im Munde verdrehen, sucht sogar seine Litaney hervor, um ihn seiner Liebe zu versichern, und wird, possirlich genug, ernstlich grob, da Siegfried ihn stets missversteht. Indess reicht er ihm den Trank *(hier kehrt die Stelle des ersten Aufzuges wieder: »Jammernd verlangen Junge nach ihrer Alten Nest«),* setzt ihm aber dabei bereitwillig *(mit dem charakteristisch behandelten Sud-Motiv S. 205)* die verhängnissvollen Wirkungen desselben auseinander, und immer beherzter in seiner Schilderung *(dem Motiv des Selbstzutrauens vgl. S. 201 folgt wie S. 205 u. das Motiv des Zwängens, als Ausdruck des Herrschergefühls bei Mime):*
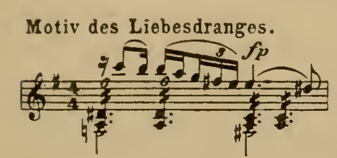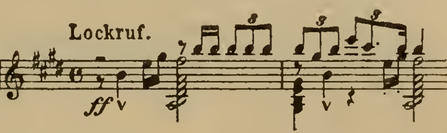


versichert er ihm schliesslich treuherzig, er wolle, nachdem er ihn eingeschläfert, »dem Kind nur den Kopf abhauen«, ein Geschäft, in dem ihm freilich Siegfried, von Ekel überwältigt, zuvorkommt.

Diese Scene, die im gesprochenen ernsten Drama wohl kaum möglich wäre, wirkt in der musikalischen Einkleidung ergötzlich genug; die Musik besitzt die Kraft des Ausdrucks, um dies naive Wunder, das sich an Mime vollzieht, mit naiveren Tönen zu bekräftigen und bis zur Täuschung glaublich zu machen.

Nachdem er Mime's Leichnam in die Höhle geworfen und den Eingang derselben mit dem Leibe des Drachen

versperrt *(mit den bekannten Motiven)*, bietet ihm gegen der Sonne Brand *(Schmelz-Motiv als Zeichen der Ermüdung mit lastenden dissonirenden Accorden)* der Schatten der Linde Schutz. Wieder erwacht in ihm eine dunkle Sehnsucht *(Motiv der Familienliebe mit häufiger Verarbeitung der Phrase a)*; »ein gut Gesell« möchte er besitzen, da nennt ihm das kundige Vöglein Brünnhildens Namen. Es jauchzt in ihm auf: er fühlt sich von einer unbekannten Lust durchglüht, und als nun gar das Vöglein kündet, dass nur, wer das Fürchten nicht kennt, die Schlummernde zu erwecken vermag, da springt er auf *(triumphirende Fanfaren in den Tr.)*, und sieh, das kluge Vöglein flattert ihm voran und zeigt ihm den Weg, während seine lockende Weise immer brausender im Orchester einhertönt: kein Zweifel, Siegfried zieht auf gesegnete Brautschau aus.





Dritter Aufzug.

Wotan's Entsagung ist nicht vollständig genug, um gegen jeden Rückfall gesichert zu sein. Auf's neue peinigt ihn, nach Siegfried's heldenhafter That, die Sorge um die Zukunft: wird es nicht doch noch möglich sein, dass er die entsühnte Welt beherrscht? ist das Ende unabwendbar? *Im Vorspiel stürmt er unruhvoll einher: mit dem Ritt-Motiv als durchgeführter Unterlage vereint sich zuerst das Schwermuths-Motiv, dann das Speer-Motiv in enggeführten Nachahmungen, um seine nagenden Zweifel an der Allgewalt des Speeres zu veranschaulichen; während das Ritt-Motiv sich dann an die feierlichen Wanderer-Accorde anlehnt, wogt das Werde-Motiv Unheil bergend auf und nieder, bis endlich, wie schon zu wiederholten Malen, die Unheils-Accorde alles übertönen, an die sich dann der Schlafzauber, endlich der Mahnruf schliessen:* die Last des Bangens vor dem Unheil treibt

Vorspiel. Lebhaft doch gewichtig.

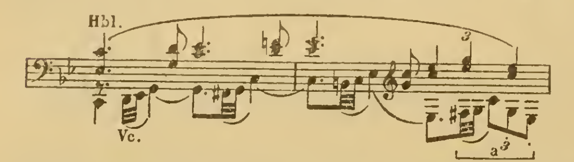
Erste Scene.

Bedeutend langsamer.

ihn noch einmal, Erda zu befragen. Noch waltet er des Zaubers, um sie aus dem Schlaf zu wecken:

WOTAN. Wa - la, er - wach'!

Aus der Singstimme, die mit dem Schönheits Motiv a übereinstimmt, sieht man, das der Liebeszauber gemeint ist, mit dem er ihre Sinne früher bezwang und jetzt bezwingen will. Am Schluss der sehr feierlich wirkenden Beschwörung wird der Schlafzauber zur Bezeichnung der Überwältigung Erda's durch Wotan's Zaubermacht verallgemeinert. Seine Anrede: »Der Weckrufer bin ich« wird in den Vc. durch ein Erregtheits-Motiv belebt, dessen Grundform bereits im Loge-Motiv (vgl. »Rheingold« S. 155 u.) anzutreffen war:
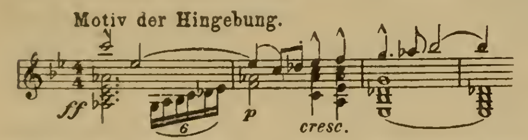


Seine Lobpreisung ihrer Allwissenheit greift auf die zarten Verschlingungen der Str. zurück, die im »Rheingold« dem Liebesbericht Loge's als Einleitung dienen.

Doch diesmal weigert Erda die Auskunft: sie weist ihn an die Nornen, und als Wotan erwidert, diese webten im Zwange der Welt *(seine innere Unruhe erläutert dabei im Basse die Figur a des letzten Beispiels)*, räth sie ihm, von »Männerthaten« verwirrt, Brünnhildens Befragung an und muss von ihm erfahren, welch Schicksal er ihr bereitet. Nicht unbegründet ist ihr Vorwurf: »Der den Trotz lehrte, straft den Trotz? Der die That entzündet, zürnt um die That? Der die Rechte wahrt, der die Eide hütet, wehret dem Recht, herrscht durch Meineid?«

Die Worte der Erda: »Mein Schlaf ist Träumen, mein Träumen Sinnen, mein Sinnen Walten des Wissens. Doch wenn ich schlafe, wachen Nornen«, laufen im Grunde genommen auf eine Spielerei mit mythologischen Spruchwendungen hinaus.

Denn wenn ihr Schlaf wirklich Walten des Wissens ist, wenn sie dem Gotte also selber die gewünschte Auskunft gewähren kann, so braucht sie ihn nicht an die Nornen zu verweisen.
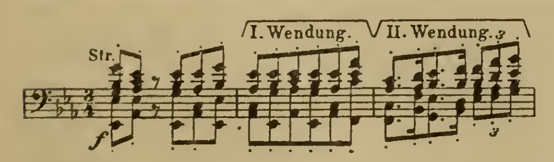
Auch begegnet sie seiner Frage: »wie besiegt die Sorge der Gott?« mit scharfem Tadel seiner Eigenmächtigkeit, er sieht seine Sache verloren und kommt wieder dahin, wo wir ihn schon im Zwiegespräch mit Brünnhilden (»Walküre« II. Aufzug II. Scene) angelangt fanden, nämlich: das Ende, das unabwendbar ist, selbst zu wollen. Er darf diesen schweren Entschluss um so leichtern Herzens fassen, als ihn statt der Nibelungen, so meint er, das herrlichste Paar der Erde, Siegfried und Brünnhilde, beerbt. *(Zum ersten Mal tritt zur Bezeichnung dieser freudigen Gewissheit das schöne Hingebungs-Motiv auf:*



Nach den Worten: »dem Wälsung weis' ich mein Erbe nun an« vereinen sich Siegschwert- und Walhall-Motiv).

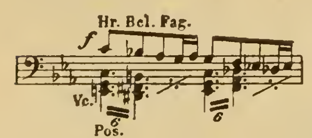
Zweite Scene.

Von seinem Vöglein geleitet *(zuerst in dem pochenden Horn-, dann Clarinetten-Rhythmus angekündigt)* naht Siegfried; doch sein Gefährte flattert, da er, wie wir nachher erfahren, den »Herrn der Raben« erräth, scheu von dannen. Schon will Siegfried im Vertrauen auf die eigene Kraft seinen Weg fortsetzen, als ihm Wotan *(mit dem Rhythmus des gleich darauf ertönenden Sperr-Motivs):*



in den Weg tritt. Wirklich lässt sich Siegfried geduldig von dem Alten ausfragen. Erst dessen gutmüthiges Lachen über eine naiv witzige Redewendung Siegfried's bringt diesen in Harnisch, auch macht er sich jetzt nach Knabenart über Wotan's ins Gesicht

hängenden Hut und dessen fehlendes Auge lustig, und als der Unbekannte seine Einäugigkeit mit den Räthselworten erläutert: »Mit dem Auge, das als andres mir fehlt, erblickst du selber das eine, das mir zum Sehen verblieb« (was hier nur heissen kann: du erblickst mit der Sehkraft, die ich als dein Erzeuger dir verliehen, mein Auge), da bricht Siegfried in schallendes Gelächter aus. Vom Schmerz über diese Unbill *(Sorge-Motiv)* überwältigt, entflammt Wotan zu loderndem Grimme und stellt sich dem Jüngling entgegen, um ihm den Weg zu Brünhilden zu verwehren, er schildert ihm die Schrecken, die ihn bedrohen *(mit der aus dem Sorge-Motiv gebildeten Tonfolge):*



und erweckt nur um so mächtiger Siegfried's Jugendungestüm. Als er ihm gar den Speer entgegenhält mit dem Bekenntniss, dass an ihm das Siegschwert zersprungen sei, da rückt Siegfried erregt dem Feinde seines Vaters zu Leibe, und diesmal schneidet Nothung besser als früher: der Speer zerspellt in Stücke.

Wotan's emporbrechende Liebe zu Siegfried tönt aus dem Wälsungen-Motiv hervor, Siegfried's Trotz wird durch das Motiv der Kraft bezeichnet. Die Zertrümmerung des Speers erfolgt mit dissonirendem Accorde und ermattend abwärtsschreitendem Speer-Motiv.

Die Katechisation Siegfried's durch Wotan ist nicht sowohl wegen des bereits bekannten Inhalts und seiner, ausser dem Sperr-Motiv bekannten Motive bemerkenswerth, als wegen des Verhältnisses des wissenden Gottes zu seinem urwüchsigen, den Zwang der »trüben Verträge« verachtenden Enkel und Erben. Dass Wotan Siegfried's Hohnlachen äusserst schmerzlich empfindet und sich hierdurch zum letzten Ausbruch seines Machtgefühls hinreissen lässt, ist aus diesem Verhältniss des Alten zum Jungen vollkommen begreiflich und wirkt dadurch rührend und natürlich, obschon vom Gesichtspunkt der dramatischen Folgerichtigkeit Wotan, der längst weiss, dass Siegfried den Weg

zu Brünnhilden finden und sie erwecken wird, wieder einer seiner zahlreichen Willkürlichkeiten und Aufwallungen anheimfällt. Freilich würde, wenn Wotan hier nicht in Zorn geriethe, auch die Zertrümmerung seines Speers durch Nothung und damit das Sinnzeichen des Zusammenbruchs der alten Weltordnung nicht zur Erscheinung kommen. So darf man sagen, dass hier eine schwache Motivirung eine gemüthvolle Scene und einen wichtigen Handlungsabschnitt im Gefolge hat.

Mässig.

Mit Wotan, der die Speerstücke ruhig aufgelesen und in der Finsterniss verschwunden ist, weicht das letzte Hinderniss, das den Kühnen von seinem Vorhaben trennt; den Lockruf des Vögelchens im Ohr dringt er *(Siegfried-Motiv)* auf die immer mächtiger hervorbrechenden Flammen *(Motive des Feuerzaubers)* ein, beschwichtigt sie mit seinem Horn *(Siegfried's Hornruf, meist nach vorausgegangenem Siegfried-Motiv; die Beschwichtigung selbst wird durch den Schlafzauber angedeutet. Die Beruhigung des Feuers wird durch das Beschirmungs-, Siegfried-Motiv und den Anfang des Lockrufs erläutert. Schliesslich erstirbt die Klangmasse, dem Feuer entsprechend, nach dem Mahnruf (s. »Walküre, Todverkündigung S. 182) bis zu einer schmachtenden langgezogenen, später häufig wiederkehrenden Cantilene der Geigen (zuerst dem Schönheits-, oben dem Beschirmungs-Motiv folgend); während diese in höchster Höhe auf dem bange ahnungsvollen C haften bleibt, führt sie der Mahnruf der Posaunen nach Cis und in das wohlige Edur:)*

Dritte Scene.

Sehr mässig.

Siegfried ist allein an der Schlummerstätte der Brünnhilde, ein seliges Behagen erfüllt seine Sinne *(hier taucht bezeichnender Weise das Motiv des Hausfriedens — s. »Rheingold« S. 152 — wieder auf)*, er gewahrt die regungslose Gestalt, deren Anblick ihm süsse Wehmuth erweckt *(Cantilene aus Wotan's Abschieds-Gruss und Motiv des Hausfriedens)* und die, zu seiner freudigen Bestürzung, kein Mann, sondern das erste Weib ist, das er erblickt *(Die Gluth, die ihn durchzuckt, bildet die Verstärkung derjenigen, die ihn bei*

Sehr lebhaft.

des Vögleins erster Kunde von Brünnhilden überkam: daher die stürmische Umwandlung des Motivs des Liebesdranges S. 215). In seiner Noth ruft er den Namen seiner Mutter, des Theuersten, das er kennt *(seine Qualen schildert das umgewandelte Wälsungen-Motiv:)*

Motiv des Bangens.

— das leidige Fürchten, das ihn kein Drache lehrte, lernt er jetzt von einer schlafenden Frau. Doch so stürmisch er sie anruft, ihr Auge bleibt geschlossen, bis er endlich seine Lippen auf die ihren presst. Von seinem Kusse ermuntert *(die erste Phrase des Schönheits-Motivs begleitet ihre allmähliche Ermunterung)*, begrüsst sie den leuchtenden Tag, den Helden, der sie erweckt, und preist mit ihm die Mutter, die ihn gebar, die Erde, die ihn genährt.

Sehr mässig. (Die Erweckung Brünnhildens.) Sehr langsam.

Diese Erweckung Brünnhilden's bildet einen der Höhepunkte der ganzen Handlung; durch feierliche weitgespannte Accorde rauschen, dem anbrechenden Licht vergleichbar, glitzernde Harfenpassagen, die sich in den zitternden Trillern der hohen Geigen, einem blendenden Strahlengeflimmer ähnlich, verlieren, bis mit den üppigen Terzenfolgen die Wonne des Tages vollends hervorstrahlt:

Ihre Frage, wer sie erweckt, wird mit dem Siegfried-Motiv und dem pulsirenden Weckrhythmus in den Hbl. beantwortet. Sein Entzücken spiegelt sich indem, dem letzten Beispiel a nachgebildeten Ausruf wieder:

SIEGFR. O Heil der Mut-ter die mich ge - bar!

Motiv des Sehnens.

während ihre Freude zuerst in einer Vereinigung des erhellten Wälsungen-Motivs im Bass, dann des Jubel-Motivs mit dem Siegfried Motiv austönt.
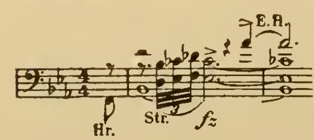
Sie vertraut ihm, wie sie ihn — sein keimendes Leben — beschirmt, wie sie ihn ersehnt *(das Motiv des Sehnens ringt sich in wechselnder Gestaltung zum Motiv der Hingebung empor S. 217)* und er wagt die schüchterne, aus schmerzlichster, langgenährter Sehnsucht quellende Frage: »So starb nicht meine Mutter?« *(Wälsungen-Motiv)*, die sie mit gerührtem *(von dem sanftschattirten Jubel-Motiv begleiteten)* Lächeln verneint, indem sie sich selbst als seinen ganzen Liebesinhalt darstellt: »Du selbst bin ich, wenn du mich selige (die dadurch beseligt wird) liebst. Was du nicht weisst, weiss ich für dich« — die Aufgabe nämlich, die du in der Welt zu erfüllen hast — ». . . mir allein erdünkte« — ward klar — »Wotan's Gedanke«: dass nur durch einen vom Gotteswillen unabhängigen Helden die Welt entsühnt werden kann, »der Gedanke, . . . den ich nicht dachte« (überlegte) »sondern nur fühlte . ., für den ich büsste, Strafe mich band . . . der Gedanke — dürftest du's lösen« — verstehen, errathen — »mir war er nur Liebe zu dir«; d. h. während Wotan verzweifelte, den Helden und mit ihm die rettende That desselben zu erlangen, liess mich meine Liebe diesen Helden selbst ersehnen, ich wusste, dass er der Spross des Zwillingspaares sein würde, und darum weihte ich mein Schicksal diesem Paare, ward ungehorsam, gab die Gottheit dran, um mich von dem Helden erwecken zu lassen und ihm meine Liebe, mein Wissen zu schenken. *Dieser zart abgetönte, von inniger Empfindung getragene Satz ist in den Motiven leicht verständlich; häufig kehren das Motiv des Sehnens, doch auch, wie es der Sinn erfordert, das der Kindesliebe, die Todverkündigung wieder, bis das Motiv der Hingebung das Ganze bekräftigt und beschliesst.*

Ohne zu begreifen, in banger Ehrfurcht hört er die Wundermär, die von ihren Lippen tönt, mehr als diese lockt ihn der Reiz des Weibes, das er erweckt: »den du gebunden in mächtigen Banden, birg meinen Muth

mir nicht mehr!« löse ihn von der Furcht, mit der du ihn gefesselt. Doch ihr Geist kann sich so leicht der Erinnerungen nicht entschlagen: sie sieht Grane weiden,

Sehr mässig.

den mit ihr Siegfried erweckt *(das Hauptmotiv dieser Rückerinnerung bildet die schmerzlich wehmüthige Figur:)*



Siegfried's Auge weidet indess nur auf ihrem wonnigen Munde *(Jubel-Motiv und Motiv des Bangens);* sie sieht ihre Waffen, die sie sonst geschirmt, doch auch die Brünne, die sein Schwert durchschnitt, sie fühlt sich, »ohne Schutz und Schirm, ohne Trutz ein trauriges Weib«, während sein Bangen allmählich dem Begehren weicht, während die Gluth, »die Brünnhild's Felsen umbrann«, in seiner Brust brennt und ihn zu

Schnell.

stürmischer Umarmung fortreisst. Zum ersten Mal fühlt die Jungfrau eines Mannes begehrliche Nähe; ihre mädchenhafte Reine, die ihr Stolz, ja der Schild ihrer Göttlichkeit gewesen war, ist bedroht, wenn auch von dem, den sie selbst erkor, und mit ihrer Reine glaubt sie ihr Wissen
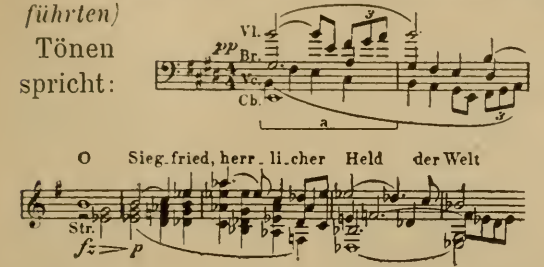
Mässig.

schwinden. Freilich hält ihr Siegfried ihre eigenen Worte entgegen, ihr Wissen sei ja das Leuchten ihrer Liebe zu ihm *(die Verdüsterung, welche in den langsam aus der Tiefe zu den dissonirenden Schauern der Vc. und Br. aufsteigenden Tonschritten der Kontrabasstuba, dann des Fag. und der Bcl. immer schwerer niederlastet — »mir schwirren die Sinne, mein Wissen schweigt« — erhellt sich bei Siegfried's Worten in überraschend milder Weise in das Hingebungsmotiv),* aber noch erstarb in ihr nicht die Göttlichkeit, die ihr gerade jetzt Wotan's Noth vor Augen stellt, zu deren Linderung sie ja ungehorsam ward *(die Stelle aus dem Anfang des Duetts Wotan — Brünnhilde im II. Act der »Walküre« vgl. S. 177, Z. 13 »O heilige Schmach« kehrt hier genau, als getreue Rückerinnerung, wieder).* Aus der Nacht ihrer Erinnerungen lenkt Siegfried ihre Blicke auf den leuchtenden Tag der

Gegenwart, — den Tag der Schmach, wie Brünnhilde wähnt.

Sehr ruhig und mässig bewegt.
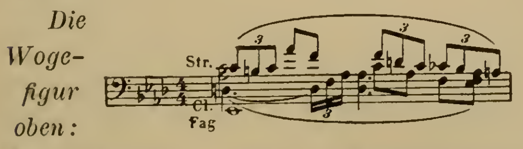
Die Himmelsklarheit, die einst ihren Sinn umfing und die aus den *(im Siegfriedidyll symphonisch ausgeführten)* Tönen spricht:
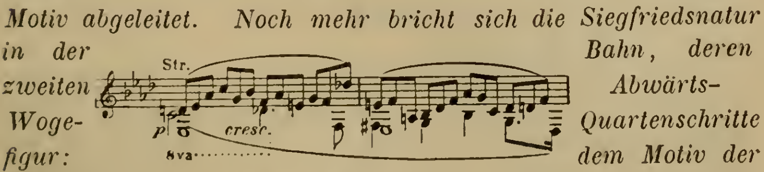


möchte sie um alles nicht missen: mit rührendem Flehen: bittet sie ihn, ihrer zu schonen, den klaren Bach ihrer Mädchenhaftigkeit nicht zum schwankenden Gewoge zu trüben *(als Höhepunkt dieses reizenden zarten Satzes erscheint das letzte Bitt-Motiv nach den Worten: du säh'st »nur der Welle schwankend Gewog'« zu überlegener Gewissheit befestigt und die Wogen der Str. überstrahlend; aus dem Gange der Vc. a vorl. Bsp. wird man leicht die Urform des Beschirmungs-Motivs herauserkennen, bittet sie doch auch um Schutz.* Ihn jedoch reizt es nur, die Gluth, die ihr Anblick in ihm entfacht, in dem »herrlichen Gewässer«, das vor ihm wogt, zu kühlen.

Sehr lebhaft.

Die Woge-figur oben:



ist aus dem Motiv des Bangens, also ursprünglich aus dem Wälsungen-Motiv abgeleitet. Noch mehr bricht sich die Siegfriedsnatur in der zweiten Woge-figur:



Bahn, deren Abwärts-Quartenschritte dem Motiv der Kraft vgl. S. 196 entnommen sind. Ihrem Trübsinn will er sie mit dem Koseruf glühenden Verlangens entreissen *(Das Motiv der Hingebung erfährt eine schwungvoll zärtliche Erweiterung),*

Etwas breit.

ins lachende Leben lenkt er sie zurück (*Jubel-Motiv*); sie, die stets sein Eigen war und sein wird (*ihren Worten verleiht das zarte Motiv des Sehnens einen abgemilderten Gegensatz*), soll sich ihm liebend vereinen, sein Weib sein.

Ach! und was sonst Helden schreckte, alles lässt sie jetzt im Stich, alles, was die Göttin furchtbar machte, hat sich dem Erdenweibe umgewandelt, ihre einstige »göttliche Ruhe rast« ihr jetzt »in Wogen«*), das »keuscheste Licht« der Hoheit, das einst von ihr ausstrahlte, »lodert« jetzt »in Gluthen, himmlisches Wissen stürmt mir dahin, Jauchzen der Liebe jagt es davon«, das Wissen schwindet vor dem Jauchzen der Liebe. Und das »wilde Wüthen«, in das sich ihre göttliche Hoheit verwandelt hat (*am Schluss das Walküren-Motiv, das sich zum Anfang des Siegfried-Motivs fortsetzt*), — statt ihn zu unterjochen, weckt es erst recht seinen Muth, so sehr, dass er sogar das Fürchten vergisst (*zur Bezeichnung der Gewalt ihrer Blicke und Gebärden kehrt das Drachen-Motiv wieder*).

In diesen Gipfelpunkt liebender Begeisterung fällt Siegfried's Bemerkung, wie er das kaum begriffene Fürchten schon wieder verlernt, wie ein Sonnenstrahl des Humors, der das letzte Bedenken Brünnhilden's hinwegläutert: »Lachend muss ich dich lieben, lachend will ich erblinden (für die verlassene Götterwelt), lachend lass' uns verderben, lachend zu Grunde geh'n«, wenn nämlich, oder auch, da nun einmal Walhall zu Grunde gehen muss. So ist sie ohne Rückhalt sein, so ist sie eins mit ihm, das liebende Erdenweib.

Lebhaft doch kräftig.

Diese vollendete Hingabe an ihn tönt in dem Schlussduett aus, in welchem zur Bezeichnung völliger Übereinstimmung der sonst so spärlich angewandte Zwiegesang zum Durchbruch kommt. Das rüstig frische erste Motiv (im Horn) zeigt wieder die dem Kraft-Motiv charakteristischen

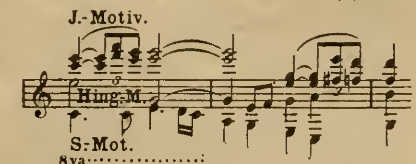
---

*) Das ist die einfache Erklärung der oft sinnlos verlästerten Stelle.

Quartenschritte; es mag hier in seiner spätern Vereinigung mit dem Motiv des Sehnens mitgetheilt sein:

(Siegfried) (Brünhilde)

Bald taucht das Motiv der Hingebung von Neuem auf, mit dem Jubel-Motiv, dann zugleich noch mit dem Anfang des Siegfried-Motivs in Dur verwoben:





d. Dritter Tag.

Götterdämmerung.

Handlung in 3 Aufzügen und einem Vorspiel.

PERSONEN.

Siegfried	*Tenor.*
Gunther Alberich	*Hoher Bass.*
Hagen	*Tiefer Bass.*
Brünnhilde Gutrune Dritte Norn Woglinde	*Sopran.*
Waltraute Zweite Norn Wellgunde	*Tiefer Sopran.*
Erste Norn Flosshilde	*Alt.*

Schauplätze der Handlung:
Vorspiel: Auf dem Felsen der Walküren. Erster Aufzug. Gunther's Hofhalle am Rhein. — Der Walkürenfelsen. Zweiter Aufzug: Vor Gunther's Halle. Dritter Aufzug: Waldige Gegend am Rheine. — Gunther's Halle.

Den lachenden Rheintöchtern stehen die ernsten Schicksalsschwestern, die »im Zwange der Welt« webenden
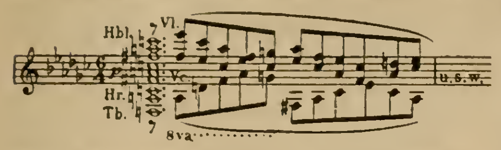
Nornen, gegenüber, deren letzte nächtliche Berathschlagung die Einleitung der »Götterdämmerung« bildet. Die Weltesche, an deren Zweige sie einst das Seil geknüpft, aus dessen Verschlingungen sie den Weltenlauf verkündeten, ist an der Wunde verdorrt, die Wotan ihr durch das Abhauen des von ihm zum Speer verarbeiteten Astes schuf. Der lebenssatte Gott hat, des Untergangs gewärtig, den ganzen Baum durch die Helden Walhalls fällen und die Scheite um die Götterburg thürmen lassen. Einst, so ist es bestimmt, wird er die Speeressplitter in Loge's Gluth tauchen, die brennenden in die Scheite werfen und den Weltenbrand entzünden; dann wird das Ende der Götter aufdämmern, dann wird die Götterdämmerung anbrechen.

Von ihrer Heimstätte vertrieben, suchen die Nornen Zuflucht in der Nähe des unheilvollen Schicksalsringes, auf dem Walkürenfelsen.

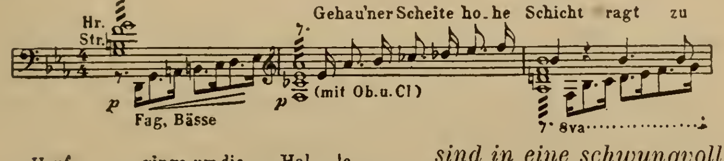
Vorspiel. Doch auch ihre Weisheit ist zu Ende, und nachdem sie Bekanntes wieder aufgefrischt und nur den Bericht vom Fällen der Weltesche als Neues hinzugefügt, verwirrt sich ihnen das Gewebe; das zu straff gespannte Seil zerreisst, und unkundig fortan tauchen sie zur Mutter Erde hinab.

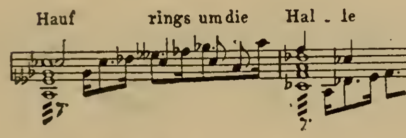
Vor dem übermächtigen Helden, der Wotan's Speer zerspellte, reisst auch ihr Seil in Stücke — so deutet Siegfried's Hornruf am Schlusse der Scene an. Gleich dem Text entbehrt auch die Musik neuer Wendungen; doch werden die früheren hier wiederkehrenden Motive von einem matten und düstern Grundton beherrscht, der das Ganze zu einem Stimmungsbilde eint. Ist dieses gleich etwas breit ausgeführt, so hat es doch als Vorbote des hereinbrechenden Endes, wie als Gegensatz zu dem nachfolgenden sonnigen Duett hohen Werth. Es beginnt mit den feierlichen Accorden, mit denen die erweckte Brünnhilde ihre Erdenlaufbahn anhub. Wie die Rheintöchter schwimmen, so »spinnen« die Nornen, bei Wagner richtiger: sie spannen (das Seil); beide Dreiheiten walten ihrer Aufgabe, darum giebt Wagner auch

den Nornen das Werdemotiv bei, das sich jedoch beim Aufgehen des Vorhangs bereits zu krausen Verschlingungen verwirrt:

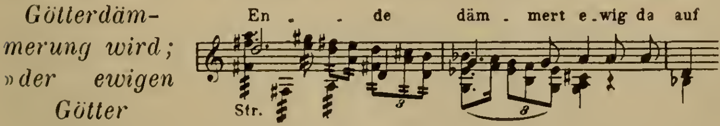


Bei der Erzählung von Wotan's Speer kehren die Walhallharmonien, sowie das auf- und abschreitende Speermotiv (vgl. S. 201) wieder. Die Worte der dritten Norn:
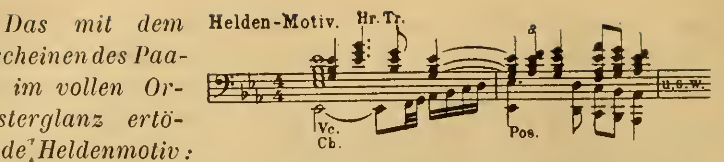




sind in eine schwungvolle Tonfolge gekleidet, es ist dieselbe, mit der Brünnhilde am Schluss des Werks ihren Scheiterhaufen errichten heisst und ist, wie ersichtlich, aus der Umkehrung des Speermotivs mit dem befehlenden Quart-Aufwärtssprung als Auftact entstanden. Auch die Loge-Motive, das Ring-, Unheils-Motiv fehlen nicht, am Schluss tönt der Fluch unerbittlich hinein. Die der Edda entlehnte Frage: weisst du, wie das wird? folgt den Tönen der Todverkündigung, die wie der ihr zugehörige Mahnruf dort die Walküre als Seherin kennzeichnete und hier den voraussehenden Schicksals-Schwestern beigegeben sind. In seiner häufigen Wiederkehr für die »Götterdämmerung« bezeichnend ist die »Liebestrauer« (vgl. »Rheingold« S. 134), die zu einem eigentlichen Motiv der Götterdämmerung wird; »der ewigen Götter



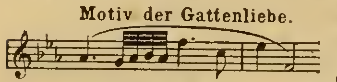
Der Tag kommt leise herangezogen *(mit langathmiger Vc.-Cantilene)* und bestrahlt immer leuchtender den liebegeweihten Aufenthalt Siegfried's und Brünnhildens:

Tagesgrauen.
Sehr ruhig.
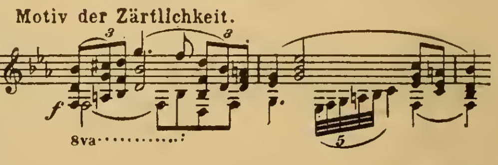
Das mit dem Erscheinen des Paares im vollen Orchesterglanz ertönende Heldenmotiv:



ist, wie leicht zu erkennen, nur eine Umrhythmisirung des Hornrufs mit einem »stemmigen« Kontrapunct im Basse, es tönt in die erste Dämmerhelle hinein; auch das zweite Hauptmotiv, mit welchem Brünnhilde zu singen beginnt:
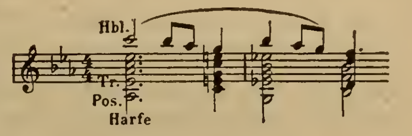


erscheint schon während des Tagesanbruchs in kontrapunctisch kühner, die zärtlichste Verschlingung nachahmender Zweistimmigkeit. Noch ein häufig wiederkehrendes Motiv, das die vollständige, opferfreudige Hingabe Brünnhildens an den Gatten kennzeichnen soll: verdient Erwähnung.



Der jungfräuliche Stolz Brünnhildens ist der aufopferndsten Liebe gewichen. Sogar Siegfried's Abwesenheit erträgt sie, damit er zu neuen Thaten ziehe: »Zu neuen Thaten, theurer Helde, wie liebt' ich dich, liess ich dich nicht« (ich würde dich nicht lieben, liess ich dich nicht ziehen). Was sie nur besass und wusste, hat sie ihm mitgetheilt, sodass sie nur »gönnen, nicht geben mehr« kann. Als schwachen Dank lässt er den Nibelungenring in ihrer Huth, indess sie ihr Ross ihm auf den Weg giebt. So ist nichts mehr an ihm, was nicht ihrer Huld entstammte und durch ihr Wissen, ihre Runenweisheit geweiht wäre: »ich bin nur Brünnhilde's Arm!« Brünnhilde: »O wäre Brünnhild' deine Seele!« Siegfried: Sie ist es ja; denn »durch sie entbrennt mir der Muth.« B.: »So wärst du Siegfried und Brünnhild.« S.: »Wo ich bin, bergen sich Beide,« weil ich dich stets in meinem

Herzen trage. B.: »So verödet mein Felsensaal?« da ich stets bei dir bin. S.: »Vereint fasst er uns Zwei;« indem du zurückbleibst, sind wir hier beide vereint, weil ich von dir untrennbar bin. Wagner führt hier denselben Gedanken der Untrennbarkeit der Liebe und der Entindividualisirung der Liebenden aus, dem wir im Liebesduett in »Tristan« begegneten.

Ausser den angeführten und ausser den von früher her wohlbekannten Motive tritt zur Charakterisirung der Individualität Siegfried's, besonders häufig in der Schlussanrufung: »O heilige Götter!« die Phrase aus Siegfried's Freiheitsliede (s. »Siegfried« I. Act S. 199) wieder:



Die Motivarbeit ist überaus reich und wechselvoll und entspricht der lebenskräftig aufgeblühten Liebe des Paares. Das ganze Duett ist zu den besten Mustern des musikdramatischen Stils zu zählen. Die Gefahr der Zerstückelung durch den Wechsel der Motive ist durch die Anpassung derselben an einen einheitlichen Stimmungshintergrund vermieden. Dieser ist als das Entzücken der bräutlichen Liebe zu fassen, er ist es, der alle Motive an dem Bande der »unendlichen Melodie« d. h. der ununterbrochen fortlaufenden charakteristischen Tonfolge vereint.

Sehr aufgeregt. (Siegfried's Rheinfahrt.) Schnell. Rasch.

Ein längerer Orchesterzwischensatz schildert Siegfried's Rheinfahrt. Auf das Motiv der Gattenliebe, das auf die dem Gatten nachblickende Brünnhilde zu beziehen ist, antwortet aus der Tiefe Siegfried's Hornruf. Ein vorübergehender Wehmuthsaccent — dem Schönheitsmotiv nachgebildet — wird durch das Kraftmotiv in der Umwandlung des Schlussduetts aus »Siegfried« (vgl. S. 225) verdrängt, diesem folgt — bei geschlossenem Vorhange — wieder der Hornruf in der Verkettung mit dem Motiv des Zwängens (Loge-Motiv, vgl. S. 207), das auf die Feuerdurchschreitung Siegfried's zu beziehen ist. Jetzt fluthet das Werdemotiv in der Gestaltung der Einleitung des »Rheingoldes« in A-dur einher: Siegfried ist an den Rhein

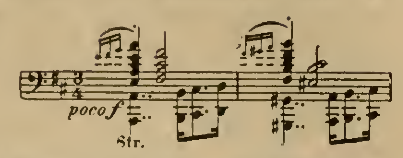
gelangt, ihn begrüssen die Harmonien des Rheintöchterliedes. Die Klänge der Liebestrauer, die in der Mitte, dann am Schlusse ertönen, deuten die Wandlung an, die seit dem Ringraube erfolgt ist. Doch dass auch auf Siegfried das Verhängniss lauert, kündet am Schlusse des Satzes das Unheilsmotiv (vgl. »Rheingold« S. 159 u.), aus dem dann das erste Motiv der nächsten Scene emporsteigt.

Erster Aufzug. Erste Scene. Gemächliches Zeitmaass.

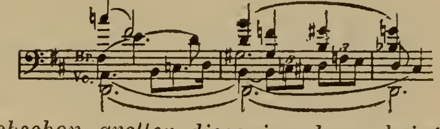
In guter Eintracht leben Gunther, seine Schwester Gutrune, Kinder des Königs Gibich und seines Weibes Grimhilde, mit Hagen, dem Sohne der Grimhilde und des Alberich beisammen. Nur Eins fehlt noch zu ihrem Glück: Gunther und Gutrune sind unvermählt, doch Hagen birgt in tiefer Brust das Verlangen, das sein Vater in ihm nährt: den Nibelungenring zurückzugewinnen. Seit Siegfried auf Reisen ist, rückt die Gelegenheit hierzu näher als je, und da er weiss, dass des Helden nächstes Ziel die Gibichungen-Halle am Rhein ist, säumt er nicht, die Schlingen seines Plans zu legen. In Gunther entzündet er das Verlangen nach Brünnhilden, in Gutrune das nach Siegfried: dieser selbst soll durch einen ihm von Gutrune dargereichten Zaubertrank sofort seines, nur Hagen allein bekannten, Bundes mit Brünnhilde vergessen und in heftiger Liebe zu Gutrune entbrennen. Doch um die Letztere zu besitzen, soll er, durch den Tarnhelm in Gunther's Gestalt erscheinend, zuvor Brünnhilde bezwingen und sie dem Gunther als Gattin zuführen. Brünnhilde, so schmählich betrogen, wird zweifellos blutige Rache nehmen, und dem erschlagenen Siegfried wird Hagen mühelos den Ring entreissen. Die Vollführung des ersten Theils dieses Plans bildet den Inhalt der ersten beiden Scenen.

Den Motiven ist im Allgemeinen nicht die charakteristische Schärfe zu eigen, die ihre Bedeutung jederzeit in die Augen springen liesse. Um so mehr mag sich der Leser die folgenden Grundformen einprägen, die er dann leicht
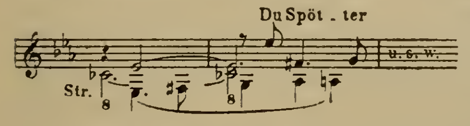
herauserkennen wird und die ihm den poetischen Sinn der Musik erschliessen werden. Das erste Motiv zielt auf Hagen, auf seine Klugheit und Verschlagenheit:



Charakteristisch ist diesem Motive der Abwärtssprung der Oberstimme. Derselbe, hier als Terz und Septime vorkommend, ist als Anzeichen starrer Entschlossenheit zu verstehen; er ist desswegen dem Eidmotiv *— Abwärtssprung in die Octav — verwandt. Die Schliessuug der Blutsbrüderschaft zwischen Siegfried und Hagen benutzt diesen Abwärtssprung in die Quint, die sich in der Nachahmung vermindert, also auf das Intervall des Hasses (vgl. S. 160) zurückgreift, das wieder auf Alberich, sowie auf Hagen als den hasserfüllten Bürgen der Eide zu beziehen ist. Etwas gemildert erscheint diese Starrheit Hagen's in dem Motiv bei seinen Worten: »hohe Güter weiss ich, die der Gibichung noch nicht gewann«; dasselbe könnte das Motiv der listigen Ueberredung heissen und ist durch die geschmeidige Violoncellfigur im Basse bemerkenswerth:*

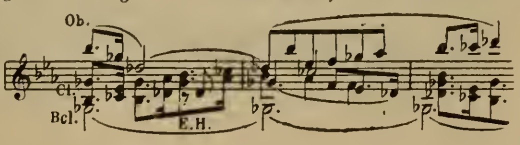


Noch gutmüthig gefärbt, obschon greller dissonirend erscheint die Charakterisirung des Spötters *Hagen in Gutrune's Munde:*
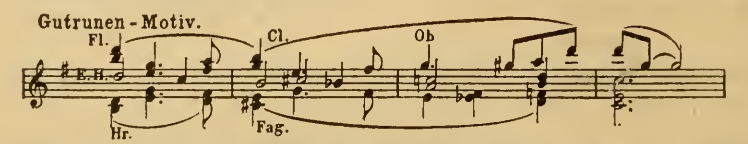


dieser Septimen-Abwärtssprung wird dann auch zuweilen in der Bassstimme verwendet.
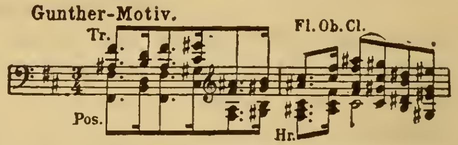
Aber auch Gutrune, der es an jeder ausgeprägten Individualität mangelt und die nur den Liebreiz ihrer Gattung, diesen allerdings in verführerischstem Maasse verkörpert, steht im Banne des entschlussstarken Hagen. Klingt das erste Motiv, mit dem sie zu singen anhebt, zwar erst entfernt an die Tonschritte der Hagen-Motive an:



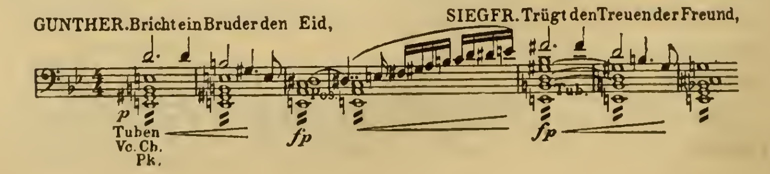
so zeigt das Verführungsmotiv, mit dem sie Siegfried den Vergessenheitstrank darreicht, deutlich die Abwärtsschritte, denen zur Veranschaulichung der Umstrickung die Gegenbewegung beigegeben ist:
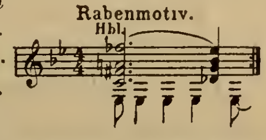


Gunther's Gesang begleitet häufig zur Bezeichnung der Gibichungen-Herrlichkeit ein Motiv, dessen erster Tact im ersten Gutrunen-Motiv wiederkehrt:



Dasselbe Motiv erscheint nach Gunther's Worten, die er auf Hagen's Vorspiegelungen erwidert: »Was ich nicht zwingen soll, danach zu verlangen mach'st du mir Lust?« in arger Verdüsterung. Die Accorde, mit denen Siegfried den Vergessenheitstrank hinabschlürft, bilden eine Umbildung der ersten Accorde des Tarnhelm-Motivs (S. 158); beiden Vorgängen ist die plötzliche Wandlung gemeinsam. Von sonstigen motivischen Feinheiten seien noch die folgenden hervorgehoben. Hagen singt die Worte zu Gutrune: »Den Helden, dess du verlang'st, bindet er liebend an dich« auf die Töne der Liebestrauer, denn freilich birgt der neue Bund der Trauer genug; sein erster Heilsruf an Siegfried folgt den Tönen des Fluchmotivs. Siegfried's leidenschaftliches Entbrennen nimmt in der Musik den Abwärtsschritt des Gutrunen-Motivs auf; sein erster Liebesgruss (»zu feurigen Strömen . .«) endet bezeichnender Weise mit dem Unheilsmotiv. Die Beschwörung der Blutsbrüderschaft schliesst an den Fluch das Motiv des Eide hütenden Speeres an. Die Stelle aus der Schwurscene:



findet sich vorbildlich in Alberich's Fluch: »Ohne Wucher hüt' ihn sein Herr, doch den Würger zieh' er ihm zu!« Bei der Anspielung auf Hagen's störrisch kaltes Blut, mit dem er sein Fernbleiben vom »feurigen Bunde« zu rechtfertigen sucht — in Wirklichkeit will er sich Siegfried gegenüber durch einen Eid nicht die Hände binden, um später vor der Welt den Schein des Rechtes wahren zu können —, erklingt träge das Schmiedemotiv und das hier in negativem Sinne gemeinte Motiv der goldenen Aepfel (s. »Rheingold« S. 155). Hagen's kurzer Monolog, durch den ein einheitlich düsterer Zug geht, beginnt mit dem Absprunge Ces-F und dem hierdurch verdüsterten Hornruf Siegfried's. Das Accordpaar des Unheilsmotivs erfährt in seiner Betrachtung die noch durch die Schauer der Bratsche unterstützte Verschärfung:
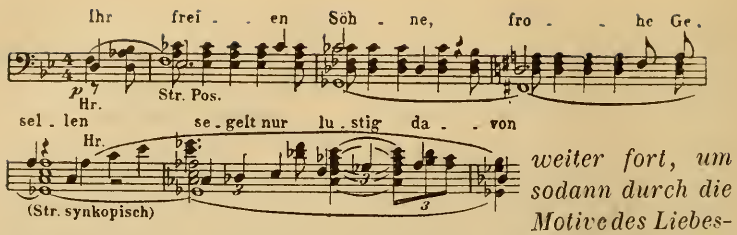


Die Verbindung desselben mit Wotan's Raben, die diesem die letzte Wendung der Dinge melden sollen, rechtfertigt seine Bezeichnung als »Rabenmotiv.«

Wagner's treffende Bemerkung über Mozart und Meyerbeer, die ihr Bestes nur dann geben konnten, wenn die poetische Beschaffenheit des Textes ihre Phantasie zu entzünden vermochte, lässt sich mit zureichendem Grunde auch auf ihn selbst anwenden. Von der Zulässigkeit des Liebestrankes ist schon bei Gelegenheit des »Tristan« S. 120 die Rede gewesen. Siegfried wird seines freien Willens beraubt und kann für seine Aufwallung nicht entfernt den Herzenston seiner Hingebung für Brünnhilde finden. Gunther und Gutrune sind Marionetten in Hagen's Hand, des einzigen hervorstechenden Charakters in der ganzen Scene. Seine kühl überlegende Hinterlist vermag sich bis zum Humor zu erhellen, und auch diesen kennzeichnet die finstre Entschlossenheit. Es ist daher nicht zu verwundern, dass der Komponist an dem Text dieser Scene nur eine geringe Ausbeute finden konnte, die vornehmlich in Hagen's Aeusserungen grösseren Werth gewinnt.

Die Verwandlungsmusik spinnt zunächst die finster brütende Unheilsstimmung, theilweise mit genauer Wiederholung der Tongruppen des letzten Monologs, so auch der ganzen Stelle:

Sehr gemässigt und etwas zögernd.



weiter fort, um sodann durch die Motive des Liebes-

Noch mehr zurückhaltend.

duetts aus dem Vorspiel, namentlich das der Gattenliebe, den Umschwung der Stimmung zu bewerkstelligen und uns auf den Walkürenfelsen zu versetzen, wo Brünnhilde, in das Anschauen des Ringes versunken (liebliche Gestaltung des Ringmotivs), des Gatten gedenkt.

Dritte Scene.
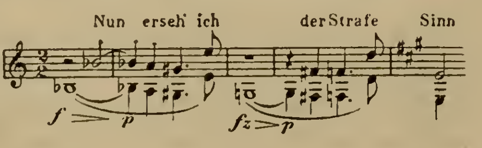
Den sein Ende erharrenden Wotan lässt die Sorge auch jetzt noch nicht ruhen. Wie er so mitten in der versammelten Götterschaar schweigend dasass, hat Waltraute mit ängstlichem Flehen seine Knie umfasst, und seinen Lippen entrangen sich langsam die Worte: »des tiefen Rheines Töchtern gäbe den Ring sie (Brünnhilde) wieder zurück, von des Fluches Last erlöst wär' Gott und Welt!« In schneller Flucht treibt es Waltraute zu der vervehmten Schwester. Doch diese hat gegen den Stolz ihrer früheren göttlichen Jungfräulichkeit die Wonne der reinsten menschlichen Liebe eingetauscht, und von dem Ringe, dem Unterpfande dieser Liebe, vermag sie keine Götternoth mehr zu trennen: Waltraute muss erfolglos von dannen ziehen.

Etwas bewegter.

Dies Duett enthält freilich manche Wiederholungen, es ist aber andrerseits so reich an poetischen und musikalischen Schönheiten, dass es möglichst unverkürzt beibehalten werden sollte. Erfrischend wirkt die Walkürenmusik, die Waltraute's Nahen begleitet; in deren liebevoller Begrüssung durch Brünnhilde finden wir das Schönheitsmotiv in zärtlicher Beredsamkeit wieder. Die Hoffnung Brünnhildens, dass Wotan's Sinn erweicht sei, ihr Dank, dass er ihre Strafe durch das Glück der Liebeswonne aufgehoben habe, rekapitulirt in geschmeidiger

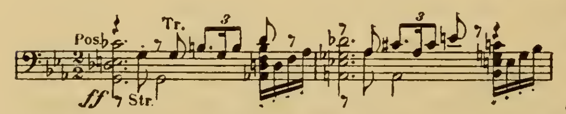
Folge die zartesten Motive des dritten Aufzugs der »Walküre« und des Liebesduetts der »Götterdämmerung«. Dieser rührenden Herzensergiessung bereitet Waltraute ein Ende: »Dürft ich ihn (Wotan) fürchten«, weil ich trotz seines Gebots zu dir komme, »meiner Angst fänd' ich ein End'« d. h. der Angst der Ungewissheit, welche (Sorge-, Schwermuths- und das verfinsterte Walhall-Motiv) die rathlos und starr des Untergangs gewärtige Göttersippe erfasst hat. Bei den Worten: »er gedachte, Brünnhilde, dein« erklingt Wotan's Abschiedsgruss aus dem Feuerzauber. Erquickend leuchtet nach der von Angst zerquälten Bitte der Waltraute, die Schwester möchte dem Rhein den Ring zurückgeben (Rabenmotiv), das Motiv der Hingabe hervor: »Selig aus ihm (dem Ring) leuchtet mir Siegfried's Liebe«. Als Waltraute die Aussichtslosigkeit ihres Schritts erkennt, ertönen sinngemäss die grellen Klänge des Untergangs, die Wotan's ersten Ausbruch des Machtekels begleiteten (vgl. »Walküre«, S. 179). In äusserst reizvoller Weise besänftigt sich dann die stürmische Walkürenmusik zum sanft abgedämpften Feuerzauber, dem Ausdruck einer linden Abendstimmung.

Nur zu grausam soll Brünnhildens beglücktes Sinnen vernichtet werden. Siegfried's Horn verkündet ihr sein Nahen, doch nicht Siegfried dringt durch die Feuerfluthen zu ihr (*Dass Siegfried hier im Banne Hagen's steht, bedeuten die mächtigen über Octavweite springenden Bassschritte: Ces-F, Es-E, As-F; dem Motiv des Vergessenheitstrankes folgt das Motiv Gunther's, dessen Gestalt dem Siegfried der Tarnhelm verleiht*). Wohl schreit sie zu Wotan empor (*ihren Schmerz erläutert das Unheilsmotiv in der dissonirenden Fassung des Rabenmotivs*), dem sie diese schreckliche Fügung als allzu grausame Strafe beimisst (*schon in der Scene mit Waltraute bediente sich diese einer Fortsetzung des Sorgemotivs, die hier zu einem Peinmotiv erweitert wird*:



Für den Sprung der Singstimme in das höhere Intervall ist augenscheinlich das krampfhafte Schluchzen vorbildlich gewesen), wohl weicht sie nicht gutwillig dem Eindringling, doch seiner Kraft muss sie erliegen, muss sie den Ring opfern, ihr bräutliches Gemach für eine Nacht erschliessen. Die halb Ohnmächtige gewahrt kaum, dass im Zustande ihrer grössten Erniedrigung Nothung's Schärfe sie von ihrem Überwältiger trennt; denn freilich stellte dieser sein Schwert als Wächter seiner Treue gegen Gunther zwischen sich und das nicht ihm bestimmte Weib.

Ueberall durchzucken die Musik die charakteristisch abspringenden Intervalle Hagen's. Am Schlusse des ersten Ringens dringt gewaltig, aber bald abbrechend das Motiv der Zärtlichkeit empor: Brünnhilde wähnt, Siegfried zu erkennen. Noch mehr und mit ergreifender Wirkung bezeugt diese Ahnung nach ihrer völligen Ueberwältigung das leise erklingende Motiv der Gattenliebe, das dann von dem Tarnhelm-Motiv abgelöst wird. Den zweiten Ringkampf erläutert das Motivgewebe:



Die harmonische Grundlage bilden die Unheilsaccorde, oben tönt das streitbare Walküren-, unten das Hagen-Motiv. Brünnhilde klagt ihre Ohnmacht in dem Hassmotiv, dem das ermattete Motiv der Gattenliebe, dann das Peinmotiv folgt. Siegfried's letzter Anruf an den Treuehüter Nothung wird mit den Octavensprüngen, die der Heiligkeit des Eides dienen, eingeleitet. Zum Schluss ertönt das Tarnhelm-, das Vergessenheits- und unsäglich klagend das Motiv der Gattenliebe. Die kurze Scene ist von wild aufrüttelnder Gewalt.

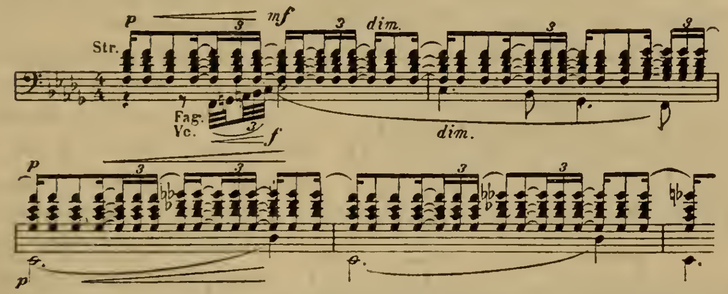
Zweiter Aufzug.

Dem schlafenden Hagen, der auf die Rückkunft Siegfried's und Gunther's wartet, erscheint sein Erzeuger, der Anstifter seines lichtscheuen Thuns, der ruhelos nach dem verlorenen Ringe gierende Alberich, der seinen Sohn

kurz vor der Entscheidung noch einmal in seinem Plane bestärkt.
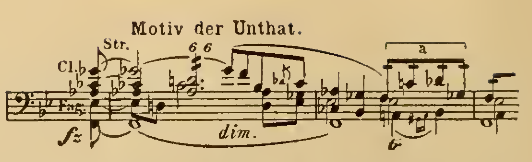
Diese Mühe ist fast unnöthig, da Hagen alles von seinem Vater geerbt hat, was diesen zur Erringung des weltbeherrschenden Reifes trieb und dazu noch das, was jenem fehlte, die kalte zielsichere Besonnenheit. Dennoch möchte die Scene wegen ihres finster unversöhnlichen Charakters sowie wegen des Gegensatzes zwischen dem von angstvoller Sorge gepeinigten, rastlos einflüsternden Dämon Alberich und seinem in bleierner Ruhe verharrenden Sohn nicht zu entbehren, nicht einmal zu kürzen sein. Auf die erste Bekräftigung des Bmoll-Accordes, der oben in einem unsteten Rhythmus gleich der Macht des rastlosen Verderbens pulsirt, indess im Basse der charakteristische Absprung B-F, dann B-E-Es auf Hagen deutet, folgt eine längere tiefernste Tonfolge:

Sehr mässig bewegt.

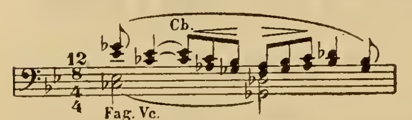


Der Tonschritt Es-Des im dritten Tact ist analog dem Fis-C in der Scene Fafner's mit Wotan und Alberich (»Siegfried« II. Act) und deutet, wie dieser, auf die Athemzüge des Schlafenden, freilich wie ein Vergleich lehrt (s. S. 206), in gesteigerter Grossartigkeit. Dem aufmerkenden Hörer werden bald als fast durchgehends angewandt die Unheilsaccorde, die schon im letzten Motiv (Tact 3 vom 3. Viertel ab) ertönen, auffallen. Bei der Anspielung auf den des Endes gewärtigen Wotan ertönt wieder das verzerrte Walhall-Motiv. Nach Hagen's Frage: Wer erbte sie (der Ewigen Macht)? ertönt zu Alberich's Antwort: Ich — und du! ein Motiv, das in der Schwurscene (S. 241 u.) wiederkehrt und dort sinngemäss durch Siegfried's Worte

erläutert wird · »Wo Scharfes mich schneidet, schneide du (des Speeres Spitze) mich!«:



Es ist augenscheinlich, wie dies Motiv ein bohrendes Hineindringen nachahmt; die Fortsetzung des Motivs (a) ist wieder den Loge-Motiven entlehnt und hier als Motiv des Zwängens gemeint. Die Scene bietet im Uebrigen mehrere triftige Beispiele für Wagner's thematische Umschmelzungskunst. Sein Streben, die geringsten Einzelheiten des Textes musikalisch zu erläutern, lässt ihn in jedem Moment das zum Wort gehörige Leitmotiv anschlagen, wobei dasselbe freilich immer die Grundfarbe des Satzes in Rhythmus, Klangfarbe und (mehr oder weniger konsonirender) Harmonie annimmt. Bei Alberich's Worten: »An dem furchtlosen Helden erlahmt selbst mein Fluch« erklingt das Ringmotiv sorglos und milde, wie schon in der ersten Scene des »Rheingolds«:
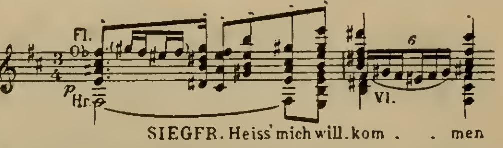


Wenn er fortfährt: »lachend in liebender Brunst brennt er lebend dahin«, erklingt sogleich Siegfried's Hornruf in ganz ähnlich wiegender Bewegung: Wenn solche Art der Motivbehandlung als angemessen und dem Verständniss förderlich gelten darf, so schiesst Wagner an andern Stellen doch wohl über die nothwendige Einheitlichkeit der Grundfarbe hinaus; so bei der Stelle: »Dich Zaglosen zeugt' ich mir ja, dass wider Helden hart du mir (aus)hieltest. Zwar — stark nicht genug, den Wurm zu besteh'n« (Fafner's Paukenrhythmus Ces-F), was allein dem Wälsungen bestimmt« (Paukenrhythmus und Siegschwert-Motiv); das in der Pause eintretende Motiv der Unthat, das wiederholt und in seinem charakteristischen Intervall bekräftigt wird, bereitet das Folgende vor und ergänzt es: »Zu zähem Hass doch erzog ich Hagen . . . .« Hier wären das
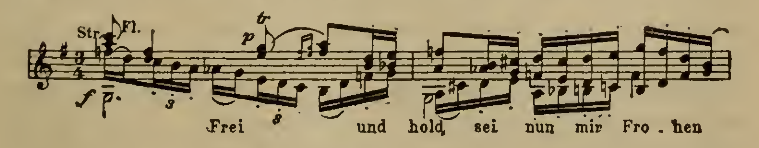
Fafner- und das Siegschwert-Motiv leicht zu missen; sie geben dem Motivgewebe sogar etwas Mosaikhaftes und erschweren die Verständlichkeit des Textes. Bei den Worten Alberich's: »rieth ihm (Siegfried) es (sein Weib Brünnhilde) je, des Rheines Töchtern, die in Wassers Tiefen einst mich bethört, zurück zu geben den Ring . .« taucht bei »Töchtern« plötzlich der Rheintöchtergesang zwei Tacte hindurch in durchaus freundlicher Färbung auf, was hier den Zusammenhang zerreisst, aber auch desswegen unzutreffend ist, weil selbst die Vorstellung der verführerischen Rheintöchter in Alberich's Seele von der Vergegenwärtigung seiner Schmach beherrscht werden und von ihr die Färbung annehmen muss.

Zweite Scene.

Unterdess bricht der Morgen herein, in dessen Strahlen der Rhein immer rosiger erglüht *(in einem reizvollen Tonsatz der nachahmenden und sich verschlingenden acht Hörner).* Sogleich taucht auch Siegfried, durch den Tarnhelm in eines Athemzuges Dauer hierher versetzt, auf, er berichtet Hagen und Gutrune das Gelingen des Unternehmens und muss freilich betreffs der näheren Umstände ein strenges Examen seitens der wie alle Frauen zur Eifersucht geneigten Gutrune über sich ergehen lassen, *dessen scherzend aufgeräumter Plauderton im Ganzen eine leichtere und anmuthigere musikalische Behandlung erfordert hätte, etwa nach Art der Worte Siegfried's:*



Die dem Gutrunen-Motiv entstammende Stelle:

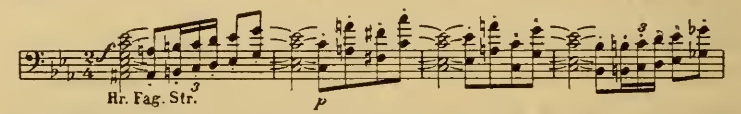


mit ihrer krausen Polyphonie kann kaum als etwas andres denn als eine unnöthige Ueberladung des Orchestersatzes empfunden werden.
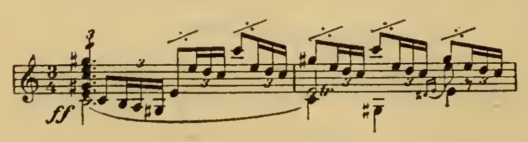
Dritte Scene.

Während beide die Vorbereitungen zur Doppelhochzeit treffen, ruft Hagen die Mannen zur Wehr zusammen, auf dass sie starke Stiere schlachten und »rüstig zechen, bis der Rausch sie zähmt.«

Die ganze Scene zeichnet den Spötter Hagen nach der Richtung eines ans Grausige streifenden Humors. Er gestattet sich den »Jux«, den Kriegsruf auszustossen und mit eisiger Miene den Herbeistürmenden zu eröffnen, sie sollen einer Hochzeit beiwohnen. Und dabei ist keiner aufrichtiger als er nebst der Musik, die seine Worte erläutert; denn freilich ist die »Noth«, über die er zu scherzen scheint, jetzt gegenwärtig und unabwendbar. Er singt seinen Ruf auf die Intervalle Des-C und D-C, von denen das erste den Unheilsaccorden entspricht; »Noth ist da« verkündet er mit den abschreitenden Tonfolgen des Götterdämmerungs-Motivs (vgl. S. 227 u.), die später von den Mannen (»Welche Noth ist da?«) aufgenommen werden. In dem Chor, der zuerst stutzend aber kraftvoll näherkommt und dessen Hauptmotiv:



ein wenig an das Schmiedelied erinnert, bricht nach und nach die helle Lustigkeit, obschon in Hagen's knorriger Art, hervor: Dies Freudelied beginnt mit dem Motiv des Morgenanbruchs und benutzt die Gunther- und Gutrunen-Motive.
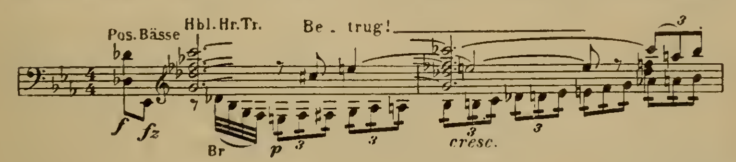


Grade diese Scene ist dadurch von besonderem Werth, als sie stets den Untergrund der Intrigue des grimmen Hagen hervortreten lässt und mit ihrer Lustigkeit dennoch den furchtbaren Ernst des Anfangs und des Folgenden unterbricht. Auch dürfte die im ganzen »Nibelungenring« bisher ausgeschlossene Verwendung des Chors nicht wenig Theil an der erfrischenden Wirkung der Scene haben.

Vierte Scene.
Sehr mässig.

Mit einem kurzen marschartigen Satze langen Gunther und die niedergebeugte Brünnhilde bei den versammelten

Mannen an *(Brünnhildens Seelenzustand charakterisirt das Motiv S. 222 aus dem »Siegfried«, das damals ihr Verlassensein von allem göttlichen Schirm andeutete, sowie, nach ihrer Einführung durch Gunther, das Peinmotiv S. 235).* Jetzt nahen auch Gutrune und Siegfried; doch erst nachdem Gunther des Letztern Namen genannt *(am Schluss einer durch das Gutrunen-Motiv liebenswürdig gestalteten Lobpreisung des Freudentags),* erhebt Brünnhilde erschreckt ihr Auge zu Siegfried *(wieder mit dem auf Hagen weisenden Absturz),* um die furchtbare Gewissheit zu erlangen, dass sie verrathen ist, dass Siegfried sie nicht mehr kennt *(Motiv der Gattenliebe).* Wie sie umsinkend von Siegfried aufgefangen wird, blitzt der Unheilsring an seiner Hand, und dieser Anblick giebt ihr alle Kraft wieder. Da Gunther von diesem Ringe nichts weiss und Siegfried die sichere Auskunft auf dessen Erlangung schuldig bleibt *(Ring-, Fluch-, Hassmotiv, dann die Accorde des Unheils und des Vergessenheitstranks),* so erräth sie plötzlich *(Peinmotiv in schnell hinaufstürmender Passage),* dass Siegfried, »der trugvolle Dieb«, es war, der ihr den Ring entriss. Aus ihrem erschütternden Aufschrei *(in dem man den Absprung im Bass und die Unheilsaccorde wiedererkennt):*

Sehr schnell.

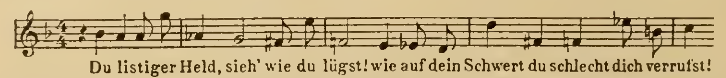


aus ihrer furchtbaren Wehklage zu den Ewigen tönt ein brennender Rachedurst hervor.

Am Schluss: »Heisset Brünnhild, den zu zertrümmern, der sie betrog« bedient sich Wagner der »bannenden« Accordfolgen des Schlafzaubers S. 191 mit heftig hinabstürzenden Geigenaccorden, die den Erzitterungen ihrer Nervenfasern analog sind.

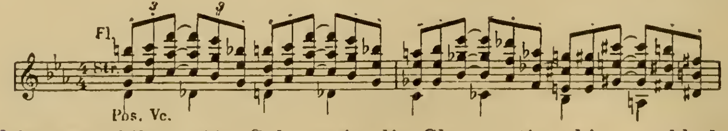
Die peinliche Spannung nimmt noch an Schärfe zu, als Brünnhilde Gunther von sich weist, Siegfried als

ihren Gatten bezeichnet und den Treuehüter Nothung mit schneidendem Hohn grosser Nachsicht zeiht *(Diese Stelle darf wohl als Gipfel der Intonations-Schwierigkeit gelten:*



das Zärtlichkeitsmotiv vermählt sich mit dem Siegschwertmotiv); freilich kann Siegfried nur die letzte Nacht im Sinne haben, während sie diejenige meint, in der sie sich ihm ergab. Siegfried leistet den Eid, dass er Brünnhilden nie liebend genaht sei, was diese verneint, und so schwören Beide genau das Gegentheil, indess Hagen, der inzwischen lebhaft unter den Mannen zu Brünnhilde's Gunsten geschürt hat, seines Speeres Spitze als Eidbürgen den Schwörenden entgegenhält.

Diese Schwurscene bildet den Höhepunct des von wildem dramatischen Leben erfüllten Acts. Dieselbe Tonfolge, welche Siegfried intonirt, benutzt nach ihm Brünnhilde, deren Gesang durch die nachahmende Trompete und die zischenden Geigenpassagen eine gellend unheimliche Schärfe annimmt. Grade darin, dass beide dieselbe Weise singen, liegt eine tiefe Wahrheit, denn beide sind echt in ihren Worten, beide sind trotz der Kluft, die sie trennt, einander innig verwandt, — eine Wahrheit, die klar auszudrücken und dazu noch bei aller Gleichheit verschiedenartig zu individualisiren unter allen Künsten allein die Musik vermag. In den Zwischentacten nach Siegfried's Schwur wird ihr Hervorbrechen zuerst vom Walküren-Motiv, dann von den dem Zärtlichkeitsmotiv entstammenden Tacten erläutert:
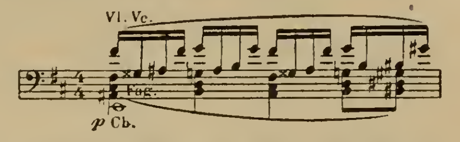


Uebrigens bilden die Solo- wie die Chorpartien hier wohl das Schwerste, was je geschrieben worden ist.

Siegfried, der immer nur an ein Missverständniss glaubt

und Brünnhildens wüthende Anklage als »Weibergekeif« abthun will, gewinnt seine harmlose Heiterkeit wieder und vermag auch Gutrunen und die Mannen, mit denen er sich entfernt, damit zu erfüllen.

Die Brandung der aufgeregten Stimmung unter den Zeugen der Schwurscene wird treffend durch die Wettermotive (Triller und chromatische Accordfolgen) aus dem Walkürenritt wiedergegeben, aus denen dann in wildem Aufschrei das Motiv der — zu Füssen getretenen, verhöhnten — Zärtlichkeit hervortönt, das bei Siegfried's Gesange in den Bass überspringt und sich bei den Worten: »Gönnt ihr Weil' und Ruh' —, dass ihre freche Wuth sich lege« sogar mit dem Minne-Motiv verbindet. Seine im Flüstertone vorgebrachte Entschuldigung an Gunther, dass es ihm leid thue, wie »der Tarnhelm ihn halb nur gehehlt«, wird durch ein Raun-Motiv treffend begleitet, dass den Loge-Motiven entstammt und mit ihnen das Geräusch des leisen Zischens gemein hat:
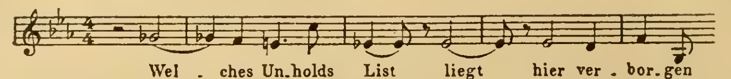


Seinen Umschwung zur Heiterkeit bezeichnet das vielstimmig verbrämte, fest rhythmisirte Gutrunen-Motiv. In weicher, wehmuthsvoller Gestalt, bald vom Fluch übertönt, leitet es zur folgenden Scene über, deren Bedeutung die düstere Tonfolge aus der Blutbrüderschafts-Scene (vgl. S. 232 u.), das Raben-Motiv, das Motiv der Unthat genügend kennzeichnen.

Fünfte Scene.

Nur eine That vermag Brünnhildens Rache zu kühlen: Siegfried's Tod, und zu seiner Vollstreckung erbietet sich Hagen freiwillig. Der schwache Gunther wird durch die Aussicht auf den Erwerb des Ringes für den Plan gewonnen; um Gutrune zu täuschen, soll des Helden Untergang einem wilden Eber zugeschoben werden.

Die ganze schaurig düstere Scene durchziehen unaufhörlich das Pein-Motiv und die Unheils-Sekunde. Nach Brünnhildens ersten Worten, die ebenfalls dem erstgenannten Motiv

Heerfolge leisten und die wieder an die musikalische Treffsicherheit der Sängerin die höchsten Anforderungen stellen:



ertönt vorübergehend das Motiv der Hingebung: hingegeben hat sie ihm ja all' ihr Wissen, sodass sie jetzt machtlos über ihn ist; »in seinen Banden hält er die Beute« — mich —, »die, jammernd ob ihrer Schmach, jauchzend der Reiche« — an Gunther — »verschenkt.« Bei Hagen's Erbietung zur Rachethat (»Vertraue mir«) droht im Bass die Melodie der Schwurscene. Als sie des machtvollen Blickes Siegfried's gedenkt, der den »besten Muth bangen macht«, erklingt das Motiv des Flehens (vgl. »Siegfried« S. 223), mit dem sie einst seine lieberglühenden Blicke zu sänftigen hoffte (»Ein einziger Blick . .«). Hagen's Worte: »drum raune mir zu« werden durch das oben angeführte Raun-Motiv erläutert. Ein herzlich schlichtes Motiv schildert Siegfried's Unterweisung durch Brünnhilde: »Nicht eine Kunst war mir bekannt . .«

Vier Tacte später erweckt eine Verbindung des Jubel- und Hingebungs-Motivs die Vorstellung an das entschwundene Liebesglück. Die Worte: »Doch — träfst du im Rücken ihn« werden zutreffend vom Hass-Motiv begleitet. Bei »Niemals . . wich er dem Feind . .« erkennt man die Accorde wieder, die seine Furchtlosigkeit andeuten (vgl. S. 201). Die Bedenken Gunther's werden mit den Tonfolgen der Blutbrüderschafts-Scene erläutert, Brünnhildens Ausruf: »Siegfried falle« . . wird mit dem Motiv der Unthat verknüpft. Der Schlussgesang, der sich auf die Motive der Blutbrüderschafts-Scene, das Unthat-Motiv und die Unheils-Sekunde stützt, ist wohl das Grellste im charakteristischen Gesange, was bis jetzt geschrieben wurde.
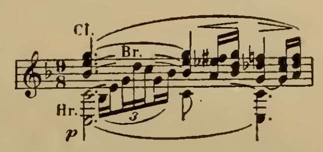
Dritter Aufzug.

Noch einmal, bevor die nordische Götterwelt in Trümmer sinkt, rückt die Gelegenheit zu ihrer Rettung nahe; eine eigenwillige Laune, ein Gedankenspiel lässt auch sie vorübergehen, das Ende naht, völlig und unabwendbar.

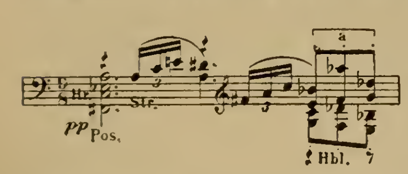
Die verhängnissvolle Jagd ist vom listigen Hagen ins Werk gesetzt, und allen ist das Waidmannsglück hold, mit Ausnahme von Siegfried, der nach langem erfolglosem Streifgange endlich an den Rhein gelangt.

Vorspiel und erste Scene.

Nach kurzen Jagdfanfaren nimmt das Orchester die Schilderung des Rheins auf, wie wir sie im »Rheingold« verliessen, doch nicht erhellt von des Hortes strahlendem Schimmer, sondern wiederhallend von der wehmüthigen Klage der drei Gespielinnen. Auch hier liegt dem Tonsatz die sanftgleitende Bewegung in dem Aufwärtsgange der Sextaccorde (drei Cl.) und den sie umkräuselnden Streichinstrumenten zu Grunde, der Gesang selbst, schmelzend und weich wie damals, ist elegischer und dunkler gefärbt. Ein bedauerndes »Stirnrunzeln« scheint aus der vielbenutzten Tonfolge zu sprechen:



Köstlich wird das Lauschen bei Siegfried's Nahen charakterisirt:



In der Wendung a regt sich etwas von dem früheren Uebermuth der Geschwister, obschon die hüpfende Bewegung in dissonirenden Intervallen gehalten ist und hierdurch einen vergrämten Anstrich erhält. Stellenweise, namentlich in der motivischen Verarbeitung der Stelle a berührt auch hier die Intonations-Schwierigkeit die Grenze, die eben noch von polyphon denkenden Sängerinnen erreicht werden kann. Die Scene ist musikalisch in hohem Grade formvoll und in schmeichelnden Wohllaut gekleidet. Nach der wilden Erregtheit des zweiten Acts bietet sie dem Hörer eine erquickende Rast.

In munterm Scherzgespräch versprechen die Rheintöchter dem beutelosen Siegfried guten Fang, wenn er ihnen den Ring lassen will, der ihm am Finger glänzt. Er muss sich, da er sich dessen weigert, von den Davonschwimmenden den Vorwurf des Geizes gefallen lassen. Das wurmt ihn freilich, und so ruft er sie zurück, um ihnen

zu willfahren. Sie wollen jedoch, bevor sie den Ring annehmen, ihm dankerfüllt erst die Gefahr zeigen, aus der sie ihn durch seine Schenkung befreien, und so künden sie ihm das Unheil, das mit des Ringes Besitz verknüpft ist *(schriller Accord, dann Rheingold-Motiv, Ring-Motiv, Unheils-Accorde, Fluch).* Die kluge Flosshilde, die diese Enthüllung veranlasste, rechnete eben nicht mit des Helden Unverzagtheit; statt des Bangens vor dem unausbleiblichen Tode weckt ihm die Kunde nur Trotz. Wie er

Lebhaft.

Wotan's Speer zerschlug, so vermeint er auch das fluchwaltende Nornenseil zerhauen zu können, ja, der Ring ist ihm wohl um ein Geringes, um ihre Minnegunst feil, doch nicht als Entgelt für ihren Rath.

Siegfried ist mit der „Minne-Gunst“ der Rheintöchter leichter bei der Hand, als es für seine eheliche Treue und für seinen graden echten Sinn gut scheint; oder hat er sich Alberich's spitzfindige Unterscheidung zwischen Lust und Liebe zu eigen gemacht? Es stände ihm besser an, seinem Vorschlage eine hypothetische Form zu geben: „für der Minne Gunst misst' ich ihn gern, ich gäb' ihn euch, gönntet ihr Gunst.“

Den Thoren, der sich »so weise und stark verwähnt, wie er« in Wirklichkeit »gebunden und blind ist«, der nicht weiss dass er »ein hehrstes Gut« — Brünnhilde, wie das zarte Motiv der Gattenliebe andeutet — »verworfen«, ihn verlassen die Rheintöchter übellaunig, um Brünnhilde, die Stolze, doch Wissende und Gelehrige, aufzusuchen. Wohl sieht ihnen Siegfried nach, mehr vom Reiz ihrer zierlichen Gestalten befangen, als in der Vorahnung eines Unheils.

Zweite Scene.

Wie überrascht sind Gunther, Hagen und der ganze Jägertross, die sich zur Rast von der waldigen Höhe in's Thal hinabwenden, als sie hier den Helden allein und ohne Jagdbeute antreffen. Siegfried's leicht hingeworfene Aeusserung über die verhängnissvolle Weissagung der »drei Wasservögel«, des einzigen Wildes, das er erblickte,

sucht Hagen geschickt mit der Wendung zu vertuschen: »Das wäre üble Jagd, wenn den Beutelosen selbst ein lauernd Wild erlegte« *(Unheilssekunde und Pein-Motiv);* der düstern Anspielung des bedrückten Gunther, der in Siegfried's Trinkhorn nur dessen Blut zu sehen wähnt, begegnet dieser mit unbefangenem Scherz, und nur, um den Freund der üblen Laune zu entreissen, willfährt er Hagen's Wunsch und erzählt aus alten Tagen, ohne zu ahnen, mit welchem Ausgange.
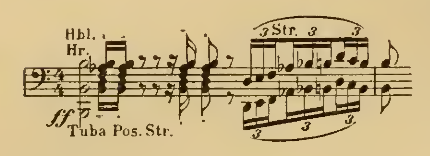
Etwas breit.

Denn nachdem er kurz von Mime's Thaten *(Schmiede- und Sinnens-Motiv),* von Nothung und dem Drachenkampf berichtet *(Siegschwert-, Drachen-Motiv),* auch wie er plötzlich des Vögleins Sprache verstanden *(reizvolle, langathmige Ueberleitung vermittelst des Wälsungen-Motivs nach E-dur)* und auf dessen Geheiss *(Gesang des Vögleins und Lockruf)* Ring und Tarnkappe an sich genommen, auch den heuchlerischen Mime erschlagen, wird in seiner Erinnerung, deren Bann durch ein Gegengift Hagen's gelöst wird, plötzlich ein vergessenes Bild wieder lebendig *(Hagen wird zumeist durch Beisp. S. 231 »Du Spötter . . . .« charakterisirt, welches auf seine lauernde Henkerswollust zu deuten scheint; aus dem Motiv des Vergessenheitstrankes schiesst plötzlich das Motiv der Zärtlichkeit hervor, an das sich das der Gattenliebe anfügt)*: wieder zuckt vor ihm die feurige Lohe auf *(Motiv des Feuerzaubers),* die er voll süsser Ahnung durchschritt, um die zu erwecken, zu der ihn die Sehnsucht verzehrte *(emporrankende Figur des Schönheits-Motivs),* ein schlafendes Weib *(Beschirmungs-Motiv, zuletzt die zärtlichen Terzenfolgen aus dem Duett im »Siegfried«, S. 220)*: Brünnhilde.

Lebhaft.

Als Gunther, in höchstem Schrecken über diese unerwartete Kunde, die ihm den handgreiflichsten Treubruch seines Freundes enthüllt, aufspringt, während Siegfried's Blicke plötzlich von zwei auffliegenden Raben gefesselt werden — den Boten, die dem harrenden Wotan die düstere

Erfüllung des Verhängnisses, den Anbruch der Götterdämmerung zu verkünden eilen *(Fluch- und Unheilssekund),* — da stösst dem vermeintlichen Verbrecher, ohne dass es Jemand hindern kann, Hagen den todbringenden Speer in den Rücken *(das Siegfried-Motiv leuchet noch einmal auf, um von dem Motiv verdrängt zu werden, das in seinen Accorden das Zusammenbrechen des zu Tode getroffenen Helden, in der Passage eine dumpfe Wehklage wiedergiebt)*:



Doch, so sehr das Recht auch auf Hagen's Seite zu sein scheint, so sehr neigt es sich angesichts des Todes zu Siegfried, und in allen, Gunther voran, erwächst die untrügliche Gewissheit: der Held, der unbefangen und mit der Schwärmerei des lautersten Herzens die That beschrieb, die seine Schuld enthüllte, ist kein Meineidiger. Und trotzig zwar, doch bedrückt von den geheimen Vorwürfen der Genossen, seines Unrechts im Innern wohl bewusst, er, der einzig Wissende, der Ersinner und Vollführer des ruchlosen Plans, Hagen schreitet über die Berge von dannen.

Kein Misston stört die Weihe der schmerzlichen Rührung, von der übermannt alle nunmehr Siegfried's Schwanengesang vernehmen. Zum zweiten Male war ihm Brünnhilde entschlummert, und so erweckt er sie von Neuem: »und aber (wiederum) der Braut bricht er die Bande«, und vor seinem erlöschenden Blicke erscheint die Erwachende, die ihn heimgeleitet in das Reich der weltdurchdringenden Liebe.

Sehr langsam und feierlich.

Die Musik folgt in kürzerer Form der Erweckungsscene Brünnhildens (»Siegfried« S. 220) und erstirbt auf dem Mahnruf der Todverkünderin (S. 182). Der folgende, als Trauermarsch Siegfried's bekannte Orchestersatz vereinigt sämmtliche auf das Wälsungengeschlecht bezüglichen Haupt-Motive in chrono-

Trauermarsch Siegfried's.

logischer Reihenfolge an der Hand des Sterbe-Motivs (letztes Beispiel), man könnte ihn demgemäss eine musikalische Todtenrede nennen. Er hebt an mit der Wälsungenklage;) nachdem dann das Sterbe-Motiv hervorgebrochen, folgen der Reihe nach das Siegmund-Motiv (in zwei durch das Sterbe-Motiv in F-moll unterbrochenen Absätzen), dann das Sieglinden-Motiv mit anschliessendem Minne-Motiv, bis aus einer Vereinigung des Anfangs des Wälsungen-Motivs im Bass, der wehklagenden Figur des Sterbe-Motivs oben das Siegschwert-Motiv in C-dur — dem Trio des üblichen Trauermarsches entsprechend — erscheint. Durch seinen lichten Glanz wird auch das Sterbe-Motiv hier zur brausenden Triumphharmonie umgewandelt, die auf Siegfried's selbst im Tode unverblasste Heldengestalt deutet, indess das zweimal erklingende Siegfried-Motiv den chronologischen Faden wieder aufnimmt. Das zweite Mal mündet es in Siegfried's Hornruf, aber in derjenigen kraftvoll rhythmisirten Harmonisirung, mit der das Duett im ersten Acte der »Götterdämmerung« anhebt (s. S. 228). Zweimal taucht in zunehmender Verdüsterung das Motiv der Gattenliebe auf, als auch schon das Raben-Motiv (Unheilsharmonie) das Hereinbrechen des Verhängnisses andeutet, das durch den ersterbenden Hornruf (ebenfalls in der Gestalt des Bsp. S. 228) bestätigt wird.*

Dritte Scene.

Bewegt und immer bewegter.

Von schlimmen Ahnungen gefoltert, irrt unterdess Gutrune in der Gibichungenhalle umher *(treffend wechselt in der Musik bange Stille mit ängstlicher Erregtheit)*, bis Hagen ihr die Unglücksbotschaft ohne Scheu und mit wildem Spott verkündet und bis der Trauerzug erscheint. Nach einem vergeblichen Versuch Gunther's, seine verzweifelte Schwester zu trösten, schickt sich Hagen auch schon an, sein »Beuterecht«, d. h. den Lohn für die durch ihn vollzogene Bestrafung des Meineids, den Nibelungenring nämlich, an sich zu reissen. Gunther, der es hindern will, verfällt dem alten

*) Zuerst in den wenig gebräuchlichen, auf Wagner's Veranlassung gebauten »Horntuben«, die sonst nicht das gehalten haben, was sie versprachen, namentlich nicht an allen energischen Stellen, wie in dem Donnerruf der »Walküren«-Einleitung, — die hier aber wegen ihres elegischen Charakters und ihrer dunkeln Färbung von trefflicher Wirkung sind.

Fluche Alberich's und sinkt, von Hagen tödtlich getroffen, zu Boden; doch auch dieser wird durch ein grausiges Wunder, die drohend erhobene Hand des erschlagenen Helden, von seinem Vorhaben abgeschreckt.

Der Schattenkönig Gunther machte soeben durch seinen offenkundigen Bruch mit Hagen einen Versuch, seine redlichen Gesinnungen zu zeigen, als wieder der leidige Ringstreit seine bereits im zweiten Act, in der Verschwörungsscene, leise angedeutete Habgier von Neuem entfesselt: »Was mir verfiel«, den Ring nämlich, »sollst nimmer du haben«. Er fühlt freilich auch sofort, dass er gar kein Anrecht auf den Ring besitzt und schränkt seine Worte sogleich ein: »Rühr'st du an Gutrune's Erbe . .« Wenn er dagegen von vornherein sänge: »Was Gutrunen verfiel . .«, so sicherte er sich wenigstens einen guten Abgang. Gegen diese Aenderung dürfte nichts von Bedeutung einzuwenden sein.

Bedeutend langsamer. (Brünnhilde's Schlussgesang.)

Jetzt tritt Brünnhilde hervor; mit wenigen Worten legt sie Hagen's Truggespinnst klar und schickt sich zur letzten Erfüllung des Verhängnisses an.

So poetisch und gedankentief der weitere Verlauf ihrer Worte ist, so schwülstig und nüchtern ist deren Anfang. »Schweigt eures Jammers jauchzenden Schwall« kann sich nur auf Gutrunen beziehen, die aber schon seit längerer Zeit verstummt ist, während die andern für jetzt wenigstens »in Schauder regungslos gefesselt« dastehen. Jauchzen für juchzen oder juchen d. h. grell und weibisch klagen, ist äusserst ungewöhnlich. Die sogleich folgende Stelle: »Kinder hört' ich greinen nach der Mutter, da süsse Milch sie verschüttet« ist nüchtern und fällt aus der Stimmung. Wenn sie dann fortfährt: »doch nicht erklang mir würdige Klage, des höchsten Helden werth«, so vollzieht sie eine kritische Unterscheidung, die sie besser unterliesse und von der bei Isoldens Schwanengesang nicht eine Spur anzutreffen ist. Man sollte deswegen auf den Tact: »zur Rache schreitet sein Weib!« sofort das Zeitmaass: »Wieder schnell« folgen lassen.

Sehr breit und langsamer als zuvor.

Am Rheinufer heisst sie einen Scheiterhaufen errichten *(»Scheiterhaufen-Motiv« s. S. 227. 2. Bsp.)*, der samt Siegfried und seinem Ross auch sie selbst vernichten soll *(mit dem Motiv der hervorbrechenden Lohe aus dem Feuerzauber vereinen sich das Siegfried- und das Ritt-Motiv)*. Sie weiss jetzt, durch die Rheintöchter belehrt, dass der scheinbar Schuldigste von

allen in Wirklichkeit alle an Lauterkeit überragt *(Motiv des Sehnens, Octavenabsprünge, auf die Eidesheiligkeit deutend).*

Mässig langsam ohne zu schleppen.

Von dem Opfer des Verhängnisses lenkt sie ihre Gedanken auf Wotan, der dieses hervorgerufen, und auf seine »ewige Schuld« *(verdüsterte Walhall-Harmonien, Motiv der Kindesliebe s. »Walküre« S. 190 und Todverkündigung S. 182 als Seherin-Motiv)*, die den Helden durch dessen »tapferste That«, durch die Gewinnung des Ringes, mit dem Untergange der Götter verstrickt hat und welche Anlass war, dass er sein Weib verrathen musste. Und zu welchem Zweck brach diese Unglückslast über das schuldlose Paar herein? »Dass wissend würde ein Weib! — Weiss ich nun, was dir (Wotan) frommt? Alles weiss ich, alles ward mir nun frei (offenkundig). Auch deine Raben hör' ich rauschen *(Raben-Motiv)*; mit lang' ersehnter Botschaft send' ich die Beiden nun heim *(Fluchmotiv)*. Ruhe, du Gott« *(Rheintöchter-, Walhall-Accorde, leise das Schwermuths-Motiv S. 178)*, d. h. es musste so geschehen, damit, wie ich jetzt deutlich weiss, der Ring dem Rhein zurückgegeben und die hierdurch entsühnte Götterwelt in Trümmer sinken konnte.

Vorheriges Zeitmaass, feierlich.

Jetzt zieht sie den Unheilsring von Siegfried's Hand und steckt ihn an, damit er, durch Feuer geläutert, aus ihrer Asche wieder den Rheintöchtern zufallen möge *(Scheiterhaufen-, Götterdämmerungs-, Ring-Motiv; dann lieblicher Satz auf Grund der Motive der ersten Scene des dritten Aufzugs).*

Mässig.

Lebhaft.
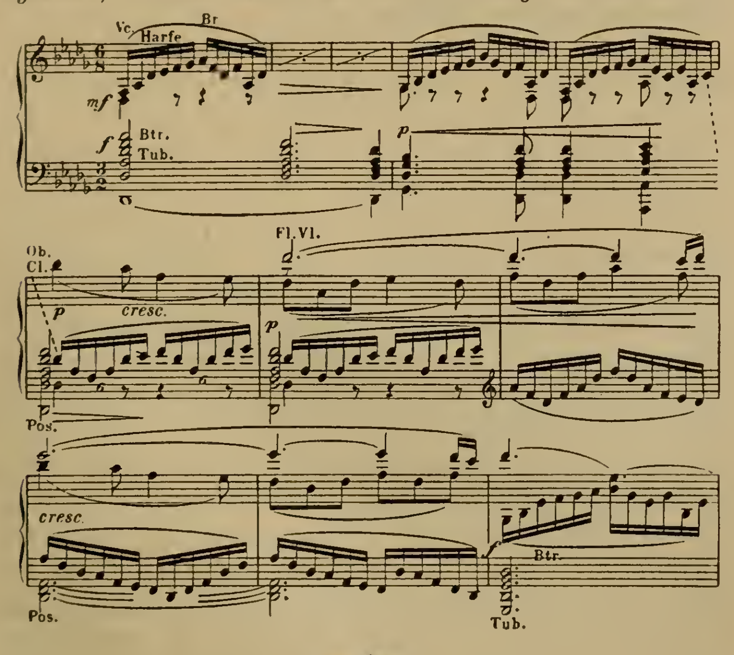
Sie entreisst einem der Mannen den Feuerbrand *(grell tritt hier das Speer-Motiv auf, als Zeichen ihrer Uebermacht über den Feuergott Loge)*, heisst die Raben — dieselben, die vorhin Zeuge der Ermordung Siegfried's waren — nach Walhall ziehen, nicht ohne dass dieselben vorher den am Walkürenfelsen lodernden Loge zur Entfachung des Weltenbrandes an die Götterburg gewiesen hätten: »der Götter Ende dämmert nun auf!« *(Loge-Motive in grellen Dissonanzen, Götterdämmerungs-Motiv).*

Während der Holzstoss schnell an ihrem Feuerbrande entflammt, entzäumt sie ihr treues Ross Grane, schwingt sich auf seinen Rücken und sprengt in die Gluthen, die mächtig aufprasseln und sich als Gewölke in die Lüfte heben, in denen in der Ferne bald der lodernde Göttersaal mit seinen Insassen erscheint. Der Rhein ist mächtig angeschwollen, auf seinen Fluthen schwimmen die Rheintöchter herbei, erfassen den Ring und ziehen Hagen, der einen letzten Versuch gemacht, sich desselben zu bemächtigen, mit sich in die Tiefe. Die Welt ist vom Fluch gereinigt, das schuldige Geschlecht ging zu Grunde und riss das edelste Menschenpaar mit sich; doch dieses hinterlässt ein Vermächtniss, unvergänglicher als wechselnde Götter- und Menschengeschlechter, das Beispiel reinster aufopferndster Liebe, die fortan die Welt durchdringen soll.

»Nicht Gut, nicht Gold,
Noch göttliche Pracht;
Nicht Haus, nicht Hof,
Noch herrischer Prunk;
Nicht trüber Verträge
Trügender Bund,
Nicht heuchelnder Sitte
Hartes Gesetz:
Selig in Lust und Leid
Lässt — die Liebe nur sein.«

In diese Worte sollte Brünnhilde ursprünglich den Sinn des ganzen Tondramas zusammenfassen. Weil derselbe jedoch »in der Wirkung des musikalisch ertönenden Drama's bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird«, wurden diese noch weiter ausgeführten Zeilen bei der Komposition ausgelassen. Als musikalischen Träger des angegebenen Grundgedankens benutzt der Komponist das schwungvolle Motiv der Liebesallgewalt (vgl. »Walküre« S. 187), das erst aus der auf Grane und Brünnhildens Todesritt bezüglichen Walküren-

musik hervorquillt und sich mit dem Siegfried-Motiv verknüpft, bis es dann (bei den Worten: »Fühl' meine Brust auch . . .«) immer mehr, zum Schluss in Engführungen, emporklimmt. Nach der Episode mit Hagen, der sich auf den Ring stürzt — Loge-Motive, chromatische Gegenbewegung von Sext-Accorden, Beruhigung durch den Schlafzauber, Rheintöchter-Accorde, nach Hagen's Ausruf die erste Hälfte des Fluchs, kleine Septimen-Accorde in chromatischer Folge nach unten dringend zur Veranschaulichung des Versinkens des Nibelungensohnes in der Rheintiefe, endlich das Spielmotiv der Rheintöchter —, erscheinen die drei Haupt-Motive des Dramas in knappem Nacheinander vereint: die erhellten Walhall-Harmonien, als Ausdruck der vom Fluch befreiten Götter, das Spiel-Motiv der Rheintöchter, das die heilvolle Rückkehr des Rheingoldes in die Huth der Schwestern andeutet, endlich das Motiv der Liebesallgewalt, welche allein die Welterlösung vollbracht hat:



Der »Ring des Nibelungen« hat in Wagner's Leben eine ähnliche Rolle gespielt, wie der »Faust« in demjenigen Goethe's. Die längsten Zeitspannen, die durchgreifendsten Umwandlungen der künstlerischen Grundsätze bei Beiden vermochten nicht, ihre Vorliebe für den einmal ergriffenen Stoff zu vermindern. Die höchste Geistesreife, die sicherste Beherrschung der Kunstmittel haben sie zur Vollendung dieser Schöpfungen aufgeboten; dem erforderten Zeitaufwande, wie der geistigen Bedeutung nach ist der »Faust«, wie der »Nibelungenring« als das Lebenswerk jedes der beiden Kunstheroen zu bezeichnen.

Auch darin trafen Beide zusammen, dass sie von keiner Rücksicht anf die practische Ausführbarkeit ihrer Werke auf der ihnen zugänglichen Bühne bei der Abfassung geleitet wurden.

Dieser Gleichgültigkeit lag bei Beiden ohne Zweifel die Unzufriedenheit mit der Bühne ihrer Zeit und die Erkenntniss von der Unzulänglichkeit derselben für ihre künstlerischen Endabsichten zu Grunde. Doch während dies Gefühl bei Goethe immer mehr der Abwendung von der Bühne bis zum völligen Vergessen der Bedingungen der scenischen Ausführbarkeit wich, wurde gerade der Gedanke an die lebendige Darstellung bei Wagner zur belebenden Kraft seines Schaffens, freilich mit der Erweiterung, dass er nicht die Bühne seiner Zeit im Sinne hatte, sondern eine solche, deren Errichtung ganz seinem Kunstwerk gemäss zu erfolgen hätte und einer frühern oder fernern Zukunft vorzubehalten wäre. Während er bei der ersten Hälfte seines Kunstwerks nur von unbestimmten Hoffnungen auf die Verwirklichung dieses Gedankens genährt wurde, trieb ihn zur Fortsetzung und Vollendung bereits die Gewissheit seiner Erfüllung; aus dem Plan schälten sich immer greifbarer die Anfänge des Bayreuther Festspielhauses heraus, unter dessen Anblick

er die letzte Hand an das Werk seines Lebens legte. Bayreuth wurde für Wagner der Anreiz zur Beendigung des »Nibelungenringes«.

Für Göthe war der »Faust« eine hohe künstlerische Lieblingsaufgabe, für Wagner bildete der »Nibelungenring« Endzweck und Brennpunkt seines Schaffens. Die unfreiwillige Abgeschiedenheit, die ihm infolge seiner Betheiligung an den politischen Unruhen seines Vaterlandes auferlegt war, wurde für ihn der Nährboden, auf welchem sein künstlerisches Ideal sich unverkümmert und uneingeengt entwickelte. Als dessen Hauptinhalt stellte sich ihm die Forderung dar, dass die Handlung des Dramas unter allen Umständen die Hauptsache bleiben, dass die übrigen Künste sich ihr unbebingt unterordnen und ihr letztes Ziel in der scharfen Verständlichung dieser Handlung vollbringen müssen.*)

Die Handlung selbst bot sich ihm in dem tragischen Ende der glänzenden Hauptgestalt der deutschen Sage. Es wurde schon kurz angedeutet, wie sich dieser engere poetische Kreis, den er um den sterbenden Siegfried wob, nach und nach zur ganzen Trilogie erweiterte, wie er dem gereiften Helden, dessen Erdenwallen er in der später mit geringfügigen Aenderungen in die »Götterdämmerung« übergegangenen Dichtung »Siegfried's Tod« geschildert hatte, den heranwachsenden Jüngling im »Siegfried« gegenüberstellte, wie er dessen Abstammung in den Schicksalen Siegmund's und der Sieglinde in der »Walküre« weiter verfolgte, bis er zu klarerer Blosslegung der Schicksalsfäden, die Götter und Menschen verknüpften,

*) Wenn Wagner in seinem Buch »Oper und Drama« sich bis zu der Behauptung versteigt, dass die übrigen Künste erst in seinem Kunstwerk ihre würdigste und geeignetste Bethätigung fänden, so begeht er damit eine der Übertreibungen, ohne die ein Gedanke nun einmal nicht mit Begeisterung bis in die letzten Folgerungen entwickelt zu werden vermag.

noch das »Rheingold« voraussandte. Für jeden Kenner des mittelhochdeutschen in christlichem Sinne umgeschaffenen »Nibelungenliedes« bedarf es keines Nachweises, dass der Siegfried Wagner's mit dem Helden dieses Liedes nur wenig gemein hat. Vielmehr musste Wagner, der ja grade den Untergang Siegfried's aus einer Verschuldung der gemeinschaftlichen nordischen und altgermanischen Götterwelt herleiten wollte, zu den frühesten Sagenquellen hinabsteigen, die er hauptsächlich in dem Volksliede vom »hürnenen Siegfried«*) und dem mit diesem inhaltlich übereinstimmenden Volksbuch vom »gehörnten Siegfried«**) fand. Für die »Walküre« schöpfte er in der etwa zu Anfang unsers Jahrtausends entstandenen nordischen Wölsunga-Sage die grundlegenden Züge. Als Hauptfundort aber für den Aufbau seines Weltsystems, das ihm Schauplatz, Personen und deren Daseinsbedingungen für das »Rheingold« insbesondere, für den ganzen »Nibelungenring« im weiteren lieferte, diente ihm die Edda, die nordisch-deutsche Sagensammlung, die beim Eindringen der christlichen Lehre im neunten Jahrhundert von Flüchtlingen nach Island gerettet, seit dem Anfang dieses Jahrhunderts durch dänische Forscher zugänglich gemacht worden war.

Die Edda d. h. Urgrossmutter, besteht aus zwei Theilen, der älteren, die im 12. Jahrhundert auf Island vor Vergessenheit oder Umänderung durch Niederschrift bewahrt wurde und der jüngeren, einer angeblich von Snorri Sturluson um 1230 ebendort hergestellten Sammlung von Götter- und Heldensagen meist in Prosa-Erzählung, sowie von Regeln der Skalden-(Sänger-)Kunst. Eine ausgezeichnete Übersetzung hat Karl Simrock geliefert. Neuerdings ist auch eine solche von Hans von Wolzogen in der Reclam'schen Sammlung erschienen. Die in

---

*) u. a. von W. Golther in seiner »Sammlung deutscher Neudrucke« 1889 herausgegeben.

**) u. a. bei Gustav Schwab, Buch der schönsten Geschichten und Sagen, 1843, zu finden.

letzter Zeit zu Tage getretene Auffassung, als ob die Edda die phantastischen Dichtereien eines Einzelnen enthalte, ist für jeden genauen Kenner der Edda, wie der Sage überhaupt, ganz unglaubwürdig. Ähnliches wurde bekanntlich auch von Ossian's Gedichten behauptet, die, wie sich heute herausgestellt hat, mit Unrecht dem Herausgeber Macpherson (1765) zugeschoben wurden und die doch erheblich einheitlicher gestaltet sind, als die Edda. Wer sich die Mühe einer häufigen und aufmerksamen Lesung der Edda nicht verdriessen lässt, wird bald unter der spröden Schale den werthvollen Kern erkennen, er wird eine durch und durch poetische Naturbetrachtung und einen strengen moralischen Sinn herausfinden, und wenn auch die Frage, ob die altdeutsche Kultur entwickelungsfähig gewesen wäre, heute nicht mehr zu entscheiden ist, so steht doch soviel fest, dass die germanischen Stämme auf das Denken und Dichten ihrer Vorfahren nur mit Genugthuung zurückblicken dürfen.

Wer sich für die Nachweise der einzelnen Momente aus den von Wagner benutzten Sagen des Näheren interessirt, findet in der vortrefflichen Sammlung »Handlung und Dichtung der Bühnenwerke Richard Wagner's nach ihren Grundlagen in Sage und Geschichte« dargestellt von H. P. (Berlin, Trowitzsch und Sohn) näheren Aufschluss.

Noch fand Wagner die poetischen Schätze der Edda ungehoben — die seither erschienenen dramatischen und epischen Bearbeitungen des Nibelungenstoffes, die zudem zum grössten Theil an das mittelalterliche Epos anknüpfen, sind spätern Ursprungs —, und mit dem Feuereifer des nach Bethätigung dürstenden Künstlers, der das Heil seines Lebens und der durch ihn verkündigten Kunstlehre entdeckt zu haben glaubt, begab er sich an die Schürfung und Läuterung dieser Schätze.

Es liegt in der Eigenthümlichkeit der Sage, dass ihre Gestalten der scharfen Umrisse, die für das Drama wünschenswerth sind, entbehren. Die Sage, wie sie uns in der Sammlung der Edda vorliegt, ist die Vereinigung verschiedener Stammessagen; vermöchten wir diese genau bis zu ihrer Wiege zu verfolgen, so würden wir wohl zumeist auf den Monotheismus als die ursprüngliche Form

der Gottesanbetung, die wieder meist hervorgegangen ist aus der Verehrung einer hervorragenden geschichtlichen Persönlichkeit, treffen, und unsre Urväter, die zu ihrem Stammesgott beteten, würden sich in nichts von den Überlieferern unsrer heutigen Gottesverehrung, von den Juden, unterscheiden, deren Adonai diesen zuerst auch nur der Beschützer ihres auserwählten Stammes war. Im Verkehr, in der Waffenbrüderschaft eignete sich ein Stamm bald ausser seinem Gotte auch den des Nachbarstammes an, übertrug auf den seinigen einen Theil der Attribute des andern, Walhall wurde bevölkert, und die Verwirrung, die in der Edda in der Abgrenzung der Machtkreise der einzelnen Götter herrscht, war fertig.*)

Man muss dieser Umstände eingedenk sein, um das bedeutende Verdienst, das Wagner sich durch die Krystallisirung seines Stoffes zu einem Drama erworben, zu würdigen. Das schon angeführte Buch Dr. Ernst Meinck's »Die sagenwissenschaftichen Grundlagen der Nibelungendichtung von Richard Wagner« (Berlin 1892) lässt erkennen, wie vollgesogen mit dem Geist der Sage Wagner seine Arbeit bewerkstelligte.

Wagner darf deshalb kein geringeres Verdienst für sich in Anspruch nehmen, als dass er zum ersten und bis jetzt einzigen Mal das von unsern Vätern hinterlassene geistige Vermächtniss in eine Kunstform gebracht; mit welcher Meisterschaft, wurde im Einzelnen bereits nachgewiesen.

Wenn gegen diese Arbeit ein Vorwurf erhoben werden darf, so ist es der, dass Wagner's Treue zu dem Stoff und seine Vertrautheit mit dem mythologischen Zierwerk desselben die Freiheit seiner dramatischen Umdichtung stellenweise eingeengt hat, dass er den Anforderungen des

---

*) Die genaueren Nachweise hierfür sind in Grimm's Mythologie zu finden.

Dramas, noch mehr des Musikdramas nicht immer genügend Rechnung getragen hat und dass er nicht selten mehr den Sagenforscher befriedigt, als den Kunstenthusiasten vergnügt. Namentlich hätte er die Linien der aus der Sage zu entlehnenden Göttercharaktere schärfer ziehen, die Einzelzüge beschränken, jede Deutbarkeit und Doppelsinnigkeit vermeiden sollen.

Wir mögen uns noch so sehr bemühen, die Götter als Personifikationen von Naturkräften anzusehen: schliesslich messen wir sie doch nur mit unserm eigenen, d. h. dem menschlichen Maass. Die Folge dieses unausweichlichen Verfahrens ist, dass wir namentlich den Hauptträger der Götterwelt, Wotan, bei Wagner als schwankend und haltlos empfinden, dass der Reichthum der ihm beigegebenen Attribute uns mehr verwirrt, als fesselt.

Wagner musste im Gegensatz zur älteren Edda, die auf gläubig-heidnischem Boden gesprossen ist und in der die Ehrfurcht vor den Göttern selbst bei der Schilderung ihrer Fehltritte nicht ausser Acht gelassen wird, eine für den Untergang reife Götterwelt schaffen. Er hat sie nun als weit mehr schuldbeladen und mit kleinlichen, gewöhnlichen Eigenschaften behaftet hingestellt, als sie es zu sein brauchte, um noch den Eindruck der Erhabenheit zu bewahren und unsers Mitgefühls sicher zu sein*). Hierdurch ist auch die scharfe Gruppirung, die er augenscheinlich zwischen den feinfühligen Göttern und den rauh und niedrig gesinnten Zwergen und Riesen aufstellen wollte, so wenig durchgeführt worden, dass beispielsweise der des Rings beraubte Alberich, der sterbende Fafner uns in ihren Äusserungen grossartiger und anziehender bedünken, als der von widerstreitenden Launen beherrschte Wotan.

Ein fernerer Vorwurf ist gegen die Art zu richten, in welcher

*) Vgl. auch S. 151 letzter Absatz.

Wagner die Vorliebe Wotan's für das schöne Geschlecht behandelt hat. Wotan ist freilich auch in der Edda Vater von Kindern aus verschiedenen Ehen, aber nicht in seiner Eigenschaft als einiger, erster Beherrscher der Welt, sondern als Sammelbegriff für die verschiedenen Stammgötter, die in seiner Person nach und nach verschmolzen wurden. Von seiner Neigung zu liebelndem Leichtsinn findet sich in der ganzen Edda keine Spur. Wagner, der ihn zum wenigsten zum Erzeuger des Wälsungenpaares und der Brünnhilde zu machen genöthigt war, hätte in dem Drange Wotan's, einen freien Helden als Abwender des Verhängnisses zu gewinnen und Erda zur Auskunft zu bewegen, genügend starke Motive für seinen Ehebruch gefunden. Statt dessen stellt er ihn in seiner Unterredung mit Fricka als Lüstling dar, der seine Laster auch noch beschönigt. Wotan brauchte auch hier wieder nicht so moralisch anfechtbar dargestellt zu werden, um doch schon als schuldig dazustehen, und er wäre ohne jenen mehr romanischen Zug unsrer Theilnahme weit würdiger erschienen.*)

Ist schon Alberich in seiner eisernen Entschlossenheit, mit der er der Liebe entsagt, und in seiner zähen Unverdrossenheit, mit der er der Wiedererlangung des ihm geraubten Reifes obliegt, weit folgerichtiger und schärfer gezeichnet, und steht ihm in Mime ein kleinlich verzerrtes, aber in seiner Unbeholfenheit ergötzliches Spiegelbild gegenüber, so treten uns in den Vertretern des Menschengeschlechts eine ganze Reihe höchst anziehender, in ihrem Handeln zielbewusster, mit reichem und zartem Empfinden ausgestatteter Charaktere gegenüber, welche alle verdunkelt werden durch das weibliche Ideal, dessen Liebe ihrem Opfermuthe gleicht, echt in den zärtlichsten Gefühlsregungen wie in den Ausbrüchen wildester Leidenschaft, durch Brünnhilde, die sogar Siegfried's jugendlich blühende Gestalt weit überstrahlt.

Übrigens fällt ein Vergleich zwischen Siegmund und Sieglinde ebenfalls mehr zu Gunsten des Weibes aus, wenigstens was die Intensität des Empfindens und die

*) Vgl. auch S. 246 Zeile 14, S. 176 Absatz, sowie I. Band I. Abth. S. 173, Z. 7—9.

Entschlossenheit zum Handeln betrifft. Sieglinde ist es, in der nach und nach die Kindheitserinnerungen wach werden, die dem Bruder die Ergreifung des Schwerts anräth, die denselben Siegfried, den Siegmund zu vernichten drohte, rettet. Halte man hiermit Brünnhildens Ungehorsam gegen Wotan, ihre weise Voraussicht für Siegfried, ihre Zaglosigkeit in der Befriedigung ihrer Rache zusammen und nehme man noch Fricka's Sieg über Wotan in der »Walküre« hinzu, so wird man die treibenden Kräfte des Dramas mehr auf Seiten der weiblichen, als der männlichen Charaktere suchen müssen.

Siegfried selbst ist bis zur Vermählung mit Brünnhilden ein vorwiegend epischer Charakter, der weniger auf bestimmten Anstoss, als auf die in ihm thätigen Triebe, Jugendkraft, Abneigung gegen Mime, Sehnsucht nach einem Weibe handelt; in der »Götterdämmerung« führt ihn seine Thatenlust zunächst in die Welt hinein, wo sofort ein Gifttrank seine moralische Verantwortlichkeit lähmt und die Richtung seines Handelns bestimmt: er wird zu einem passiven Charakter, der eben nur geschehen lässt. Hier kommen ihm seine Gutmüthigkeit, sein Humor, dort seine überschäumende Lebenslust zu Hülfe, in beiden Dramen aber die verschönende, liebenswürdig gestaltende Musik.

Wagner schöpfte die Stoffe zu seinen Opern deswegen aus der Sage, weil er glaubte, in ihr allein den reinen, vom Zwange der heuchlerischen und unnatürlichen modernen Kultur unverkümmerten Menschen anzutreffen. Aber es ist wohl noch die Frage, ob nicht die verklausulirten Verträge, durch welche Wotan gebunden ist, ebensoviel Zwang und Unnatur im Gefolge haben, wie der Glaubensstreit zwischen Katholiken und Hugenotten bei Meyerbeer oder die militärische Disciplin in Don José's Regimente, und im »Tristan« wuchert, wenn auch nur andeutungsweise, das höfisch-politische Treiben mit seinem Prunk, seinen erzwungenen Friedensverträgen, mit der Missgunst und der knechtischen Zuvorkommenheit der Höflinge lustig fort. Grade das Vorhandensein solcher einengenden Verhältnisse verleiht den weniger hervorstechenden Charakteren Besonderheit

und Richtung, und nur wo jene sich der menschlichen Natur zu wenig anpassen, wo sie zu starr oder willkürlich sind, nur da sind sie für die Kunst schlecht zu verwerthen.

Wohl aber besitzt die Sage vor der Geschichte einen andern, gerade für die Oper schätzbaren Vorzug. Singende Menschen und eine durch Musik erläuterte Handlung stellen an die Illusionskraft des Hörers starke Anforderungen. Nun wird die Illusion jedenfalls mehr durch Gestalten genährt, die dem dichterisch ausgeschmückten Reich der Sage entstammen und die uns zeitlich fernstehen, als durch solche, deren Denken und Handeln durch geschichtliche Forschungen klargestellt ist oder die aus unsern alltäglichen Verhältnissen hervorgegangen sind.

Je mehr man den »Nibelungenring« als ein ganzes Kunstwerk verstehen lernt, desto mehr gelangt man zu der Überzeugung, dass die beiden Schwesterkünste, Dichtung und Musik, welche sich hier die Hand reichen, so innig mit einander verschmolzen sind und so lebhafte Wechselwirkungen aufeinander ausüben, dass die Betrachtung jeder einzelnen die grösste Vorsicht des Urtheils erheischt. Das ist namentlich in Bezug auf die sprachliche Einkleidung der Gedanken der Fall, die ersichtlich auf die Musik zugeschnitten ist. Da diese ihrer Natur nach alle Worte dehnt, so hat Wagner jegliche Langathmigkeit der Satzbildung ängstlich vermieden. Begriff reiht sich an Begriff, ein knappes Satzgefüge löst das andere ab, und das Amalgam dieser kunstlosen Satzformen bildet die Musik. Als Reim ist ausschliesslich der Stabreim zur Verwendung gekommen, der die Klangharmonie statt auf die Endsylben auf die Anlauter und die Stammsylben überträgt und hierdurch das Stammwort zum Träger des tönenden Accents macht.*) Freilich

*) Die musikalische Wichtigkeit der Stabreime würde noch ganz anders zur Geltung kommen, wenn unsere Sänger sich gewöhnten, auch in die anlautenden Konsonanten (welche alle ausser c, f, h, k, p, g, scharfes s, t, v, x, z, theils während ihres ganzen Verlaufs, theils im Ansatzmoment zum Tönen gebracht werden können) soviel Ton als möglich hineinzudrängen. Namentlich der Gesangsmeister Stockhausen hat hierzu einen kräftigen Anstoss gegeben.

hat dieser Reimzwang auch manche Künstelei und manche Schwerverständlichkeit verschuldet.

In Bezug auf die dramatische Einheitlichkeit stehen der folgerichtig entwickelten »Walküre« und der zu mächtigstem Konflikt gesteigerten »Götterdämmerung« die Exposition im »Rheingold«, welche die Fäden des Dramas knüpft und freilich den niedern Instinkten der Handelnden einen beträchtlichen Spielraum einräumt, sowie der dem Helden gemäss mehr episch gehaltene, eine Folge von Geschehnissen darstellende »Siegfried« nach. Aber gerade hier sprudelt die schöpferische Phantasie und die Formungskunst Wagner's am reichsten. Die durchgehenden dramatischen Motive, wie Alberich's Fluch, der Sieg der Liebe über das Gold, sind in der Dichtung nur angedeutet; um so schärfer und bedeutungsvoller sind sie in der Musik hervorgehoben worden. Im Einzelnen hat Wagner die Grundsätze der musikalischen Gestaltung, die wir bereits am »Tristan« beobachteten, noch folgerichtiger durchgeführt, er hat der musikalischen Schönheit und Ausdehnungssucht, namentlich an eigentlich dramatischen Stellen, wo es ihm nicht um Erläuterung äusserer Vorgänge zu thun war, noch weniger Zugeständnisse gemacht, als dort, er hat sogar oft die äusserste Grenze erreicht, auf der die Musik nicht grade zur geknechteten Sklavin der Dichtung herabsinkt: das gute Einvernehmen zwischen beiden Künsten, das er unter dem Bilde der Ehe gekennzeichnet hat, ist zuweilen in Gefahr, ernstlich in die Brüche zu gerathen — eine Grenze, die er auch in dem späteren »Parsifal« nicht erreicht, geschweige denn überschritten hat. Das mögen alle die Tonsetzer bedenken, welche, statt der Musik ihr geschmälertes Recht wieder zu erobern, den genialen Dichterkomponisten in seinen Übertreibungen zu überbieten suchen.

Die Ausstattungskunst ist von Wagner so reichlich

und mit so schwierigen Aufgaben bedacht worden, dass sogar das Bayreuther Theater den Ansprüchen des Dramas nicht ganz gerecht zu werden vermochte. Immerhin ist auch sie nur ein Glied des dramatischen Grundgedankens, der sogar desto klarer zum Durchbruch kommt, in je bescheidneren Grenzen sich die Ausstattung innerhalb der Ermöglichung der Illusion hält.

Ein Werk, so über alles vorher Geschaffene hinausgehend, so auf die Ausprägung der dramatischen Handlung zugespitzt, konnte natürlich nur unter ganz besonders günstigen Bedingungen zu einer angemessenen Wiedergabe gelangen, und darum schuf Wagner sein Bayreuth. Hier vereinigte er zahlreiche und vorzügliche Ausführende, hier verschaffte er diesen wie den Zuhörern Musse und Sammlung. Eine wichtige Einrichtung war die Versenkung des Orchesters, die den Orchesterklang dämpfte und dem Zuschauer den Darsteller unmittelbar vor Augen rückte.

Aber selbst unter so günstigen Aufnahmebedingungen muss der Zuhörer noch über eine genaue Kenntnis des Textes, über eine nicht gewöhnliche musikalische Intelligenz verfügen, soll er das Kunstwerk in seinen Einzelheiten würdigen, soll er mit fühlenden Sinnen geniessen. Daran ändert der Umstand nichts, dass dies Kunstwerk auch für den Fernstehenden, für den Nichteingeweihten Vorzüge genug besitzt, um ihn zu fesseln.

Der »Ring des Nibelungen« ist aus dem heissen Drange eines Genies hervorgegangen, sich genugzuthun. Er stellt einen Höhepunkt in der Kunstentwickelung dar, zu dem wir hinanklimmen, den wir aber nicht übersteigen dürfen.





7.

Parsifal.

Ein Bühnenweihfestspiel.*)

PERSONEN
der Handlung in drei Aufzügen:

Amfortas	*Baryton.*
Titurel	*Bass.*
Gurnemanz	*Bass.*
Parsifal	*Tenor.*
Klingsor	*Bass.*
Kundry	*Sopran.*
Erster und zweiter Gralsritter	*Tenor u. Bass.*
Vier Knappen	*Sopran u. Tenor.*
Klingsor's Zaubermädchen:	
Sechs Einzel-Sängerinnen	*Sopran*
und zwei Chöre	*Sopran u. Alt.*
Die Brüderschaft der Gralsritter . . .	*Tenor u. Bass.*
Jünglinge u. Knaben.	*Sopran, Alt, Tenor.*

Ort der Handlung:
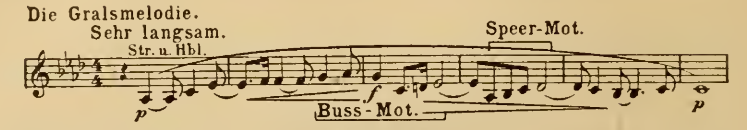
Erster und dritter Aufzug: Auf dem Gebiete und in der Burg der Gralshüter »Monsalvat«; Gegend im Charakter der nördlichen Gebirge des gothischen Spaniens. Zweiter Aufzug: Klingsor's Zauberschloss, am Südabhange derselben Gebirge, dem arabischen Spanien zugewandt anzunehmen.

Vorspiel.

Das Vorspiel ist wohl kunstloser gearbeitet, als diejenigen zum »Lohengrin« und »Tristan«; grade durch die Schlichtheit und Ausdruckstiefe seiner Motive, durch die Einfachheit und Übersichtlichkeit seines Aufbaues wirkt es um so unmittelbarer und stimmt mit seinen langgezogenen Kantilenen, seinen feierlichen

*) Mainz, bei Schott.

Sehr langsam. *Accordfolgen zu andachtsvollem Ernst. Es hebt mit der Hauptmelodie des ganzen Dramas, der Gralsmelodie, an:*

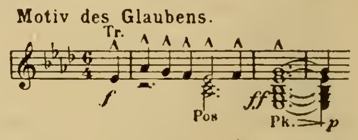


die erst ohne Begleitung auftritt, dann von aufsteigenden Harmonien — die Erhebung der Seele zu dem Wohnsitz des Höchsten widerspiegelnd — umwogt wird. Im weitern Sinne ist sie als Motiv der Erlösung zu deuten, die durch den Anblick des Grals und den ihm geweihten Dienst errungen wird; im Munde der Gläubigen, wie bei der Abendmahlsfeier am Schlusse des ersten Acts, wird sie demgemäss zu einem Motiv der reuevollen Demuth. Diese ist es vornehmlich, die aus der Wiederkehr der Melodie in der höhern Terz und in ihrer Verlegung nach Moll spricht und die sich alsdann zur peinigenden Bussfertigkeit steigert. Dies Gefühl erweckt den Vorsatz zur Besserung, zur guten That, als dessen Ausdruck nunmehr das Motiv der Tugend ertönt:
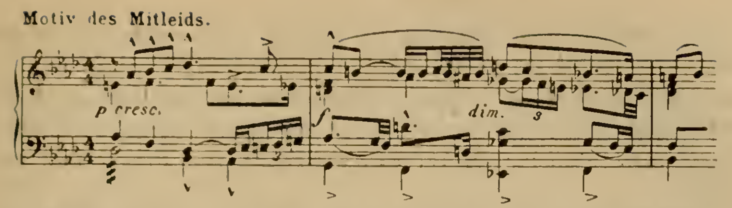
Motiv der Tugend.

Tr. Pos.

das sodann zum Motiv des Glaubens erstarkt, welches nun, nur einmal vom vorhergehenden Motiv unterbrochen, in längerem Satz, bald heroisch entschlossen, bald milde und hingebend, durchgeführt wird:



In dem zweiten Theil des Vorspiels, den man dem exponirenden ersten gegenüber den dramatischen nennen könnte, wird die Gralsmelodie zuerst in As-, Ces-dur, dann in D-moll bis zu dem schmerzlich gestalteten, wiederholten und dann in eine leise Trostesharmonie übergeführten Buss-Motiv weitergeführt — die Reue ist es, deren nagender Schmerz immer schärfer zum Ausdruck kommt, nur vorübergehend durch die Hoffnung auf Vergebung besänftigt —, bis in dem Motiv des Mitleids, das mit dem Motiv des heiligen Speers als des Sinnbilds göttlicher Tugend beginnt:

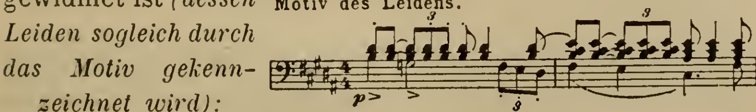


der Heiland selbst den Gläubigen die Gewissheit der Erlösung offenbart.

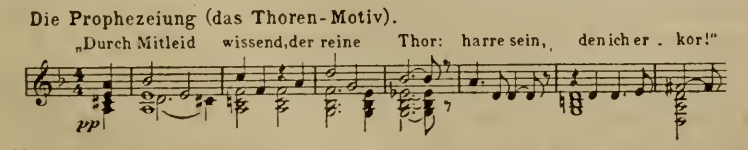
Die heilige Stätte, von der Lohengrin in seinem Abschiedsgesange berichtete, tritt im »Parsifal« in sinnenfällige Erscheinung. Zwischen der hochragenden Gralsburg auf dem Berge Monsalvat*) und einem Waldsee in der Tiefe lagert im Schlummer der greise Hüter des Gralstempels Gurnemanz mit zwei Knappen, als die Posaunen von den Burgzinnen den Anbruch des neuen Tages verkünden und die Schlafenden erwecken *(Anfang der Gralsmelodie, Motiv der Tugend).* Nach Verrichtung ihres Morgengebets *(Motiv des Glaubens, Nachahmung und Umkehrung sequenzenartig fortgesponnen)* beginnen sie ihr Tagewerk, das zunächst der Pflege des kranken Gralskönigs Amfortas gewidmet ist *(dessen Leiden sogleich durch das Motiv gekennzeichnet wird):*

Erster Aufzug. Langsam.

Mässig bewegt.



Freilich, so weiss Gurnemanz nur zu wohl, ist das Bad im nahen See, sammt allen Heilkräutern und Salben umsonst, so lange nicht die Prophezeiung in Erfüllung geht, die dem Leidenden einst nach heissem Gebete zu Theil geworden ist:
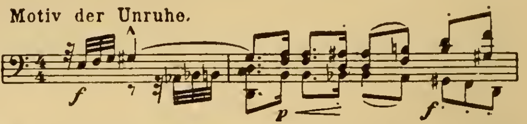


*) von *Mons salvationis*, Berg der Erlösung, oder *Mont salvaje*, neufranzösisch *sauvage*, wilder, unzugänglicher Berg abstammend, vergl. Maurice Kufferath, »Parsifal«, Paris, Fischbacher 1890, S. 18.

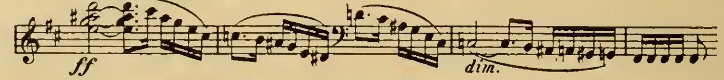
Dieses Motiv, das hier bereits in der spätern Form mitgetheilt ist, klingt stets bei jeder Anspielung des Textes an, so jetzt bei den Worten: »Thoren wir, auf Linderung da zu hoffen, wo einzig Heilung — d. h. die Bewerkstelligung der heilbringenden That — lindert . . . ihm hilft nur Eines, nur der Eine!«

Schneller.

Doch bevor noch der König selbst erscheint, jagt auf wildem Rosse die rastlos hülfsbereite Kundry herbei, ein Balsamfläschchen aus Arabiens Ferne in der Hand. *Ihr Nahen wird durch das Tremolo auf einer zum Bisherigen dissonirenden Note (As) knapp und scharf bezeichnet. Das Motiv der Unruhe:*



erläutert die schmerzliche Regsamkeit, durch die sie das Heil der Ruhe zu finden hofft, während das Motiv der Verzweiflung:



ihren Jammer über die stete Erfolglosigkeit ihrer Arbeit ausdrückt.

Schwer, aber nicht gedehnt.
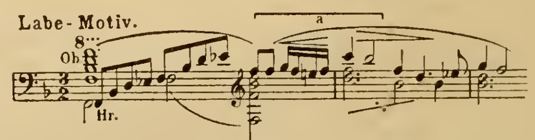
Der leidende Amfortas wird nunmehr in einer Sänfte vorbeigetragen. Die Abwesenheit Gawan's, der sich ohne Urlaub auf die Suche nach neuen Heilkräutern fortbegeben, drängt ihn zu strengen Worten, aus denen doch vornehmlich die Sorge spricht, auch er könnte in des bösen Zauberers Klingsor Schlingen fallen; Kundry's Hülfsbereitschaft rührt ihn zur Dankbarkeit, die von dem wunderlichen Weibe mit grellem Spott abgelehnt wird.

Diese Scene, die mit Ausnahme der letzten abgerissenen Worte Kundry's (Motiv der Verzweiflung) in ruhigem Zeitmaass bleibt und einen formal abgerundeten Satz bildet, ist für den letzten Stil Wagner's zu bezeichnend, als dass sie nicht eine eingehende Charakterisirung verdiente. Im allgemeinen

ist eine grössere Sparsamkeit in dem motivischen Gewebe, mit der eine bestimmtere Schärfe des musikalischen Ausdruckes gleichen Schritt hält, zu beobachten. Die Form selbst, die Entwickelung des musikalischen Gedankens, die Überleitung von einem Motiv zum andern, die im »Ringe des Nibelungen« nicht ohne manche Schroffheiten behandelt wurden und oft eine allzugrosse Despotie der Dichtkunst über die Musik erkennen liessen, verrathen grössere Geschmeidigkeit und Glätte. Freilich ist auch wieder eine Verfeinerung des tonsprachlichen Empfindens zu beobachten, das Wesen der Dissonanz in ihren unerschöpflichen Abstufungen ist noch schärfer erfasst, als bisher. Wir beobachten dieselbe Erscheinung in den letzten Quartetten Beethoven's und können aus ihr in beiden Fällen die Schwierigkeit herleiten, die sich dem vollen Verständniss der Musik trotz ihrer einfachen Structur entgegendrängt. Ohne ein längeres Sicheinleben wird der »Parsifal« so wenig wie der von den Zeitgenossen so falsch beurtheilte »Tannhäuser« und »Tristan« geschätzt werden können. Zuverlässig sind die vorschnellen Enthusiasten, die alles an ihm bewundern, von einer begründeten Würdigung ebensoweit entfernt, wie die Fachleute, die ihn als unfasslich und über die Natur der Musik hinausgehend ablehnen.

Das Motiv des Leidens hebt den Satz bei Gurnemanz' Worten »Er naht, sie bringen ihn getragen« an und wird mit der Begleitung einfacher Accorde im Basse fortgesponnen. Der Schmerz, den der unglückselige Anblick dem Gurnemanz bereitet, nöthigt diese Bassstimme zu einem Verweilen auf den Tönen Ges-F-E zu dem Accord Ges B C Ges und bewirkt auf diese einfache Weise, allein durch düstere Dissonanzen, eine höchst sprechende Charakterisirung. Bei den Worten »des siegreichsten Geschlechtes Herrn als seines Siechthums Knecht zu seh'n!« erklingt nach geschickter Vermittelung zuerst das Motiv des Glaubens (rhythmisch gefestet) und dann, wieder an der Hand der Folge von drei Basstönen (As-G-Fis), schnell auf die düstere Färbung zurücksinkend, das zur Gralsmelodie gehörige Bussmotiv, beides in natürlichstem, ungekünsteltem Verlauf. Einer nicht wenig kunstvollen und wirksamen Überleitung begegnen wir weiter bei Amfortas' Worten »Nach

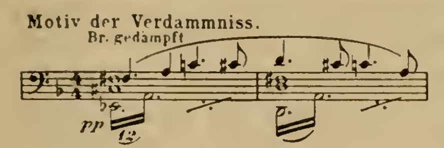
wilder Schmerzensnacht nun Waldes Morgenpracht!« Im Basse spinnt sich wieder das Leidensmotiv fort, oben setzt nach »nacht« ein zartes Oboensolo ein, und wohlvermittelt erscheint im zweiten Tact des ausgehaltenen C der Singstimme (Waldes..) das Labe-Motiv:



Das Wellengekräusel des Sees wird durch nachahmende Verflechtungen der Oberstimme in dem engern und charakteristischeren Motive a angedeutet (»Es staunt das Weh«, es stockt, es hält verwundert inne; das Weh ist hier als Quälgeist gedacht). Die Auskunft des zweiten Ritters wird angemessen in recitirendem Stil behandelt. Nebenbei sei auf die Ermattung in der Harmoniefolge: »dürft' ich den Tod ihn (meinen Erlöser) nennen«, sowie auf die liebliche Abwandlung des Motivs der Verzweiflung bei Amfortas' Dankworten hingewiesen.

Etwas bewegt. Nach Entfernung des Königs *(Leidens- und Labe-Motiv, auf das Bad deutend)* erzählt Gurnemanz den Knappen von dem Elend, das über die Gralsritterschaft hereingebrochen. Zunächst verweist er ihnen ihr Hadern mit Kundry, die, anscheinend zwar einer früheren ungebüssten Schuld bewusst, doch stets dem Gral zu dienen beflissen sei *(die Accorde zu den Worten: »wie kämpfenden Brüdern . .«, ebenso die Achteltriolen bei: »doch, wann's in Gefahr . .« sind nur Umbildungen des Unruhe-Motivs. Die Scheltworte der Knappen begleitet das verzerrte Labe-Motiv. Kundry's Schuldbewusstsein wird durch die Gralsmelodie [»zu büssen Schuld aus früh'rem Leben«] erläutert, weil sie der Erlösung bedürftig ist).* Freilich mag auch sie an dem Unglück, das die Gralsbrüderschaft betroffen, betheiligt sein, denn wie jede andre Pein traf auch diese in ihrer Abwesenheit ein, und bald nachher habe er sie im Gestrüpp in derselben Todesstarre gefunden, in der sie einst der greise Titurel, Amfortas' Vater, beim Erbauen der Gralsburg zuerst ent-
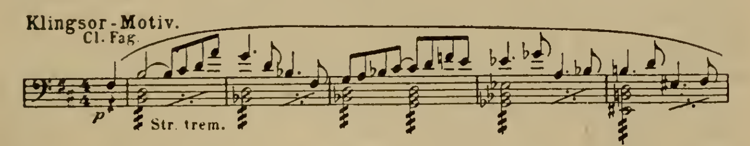
deckt *(Das Motiv der Verdammniss, das, wie ein Vergleich lehrt, mit der Umkehrung des Motivs der Verzweiflung beginnt, giebt Gurnemanz' Beschreibung eine schlimme Deutung):*



Dieser nämlich habe dem reinen Glauben eine Heimstätte errichtet und von den Sendboten des Heilandes »der Zeugengüter höchstes Wundergut« empfangen:

»daraus der (Heiland) trank beim letzten Liebesmahle,
das Weihgefäss, die heilig edle Schale (den Gral),
darein am Kreuz sein göttlich Blut auch floss, —
dazu den Lanzenspeer, der dies vergoss . .«

Nun habe auch Klingsor unter die Ritterschaft aufgenommen zu werden begehrt *(Sein unruhiges und verbissenes Sinnen und Trachten drückt sich in dem ihm beigegebenen Motiv aus, das den zweiten Act eröffnet):*



Sein Verlangen habe Titurel um so verächtlicher abgelehnt, als die Hand des Bittenden inzwischen für immer mit Schmach befleckt gewesen sei.*) Um sich zu rächen,

*) Die Art seines »schmählichen Opfer« ist aus den Worten zu errathen: »Ohnmächtig, in sich selbst (aus eigener Willenskraft) die Sünde (die sündige Lust) zu ertödten: — an sich legt' er die Frevlerhand, die (Accusativ) nun, (sobald sie um Aufnahme bittend) dem Grale zugewandt (war), verachtungsvoll dess' Hüter (Titurel voller Verachtung) von sich stiess.« Durch den Zustand, in den er sich versetzt, hat Klingsor jedoch über Kundry's Verführungskunst Macht erlangt (II. Act, I. Auftritt, Klingsor zu Kundry: »Weil einzig an mir deine Macht nichts vermag«). Gleichwohl vermag sein Machtgefühl nicht das unwillkürliche Auflohen seiner Wuth zu verhindern, als ihm Kundry mit höhnischem Lachen erwidert: »Haha: bist du keusch?«

habe dieser einen mit schönen Weibern bevölkerten Zaubergarten geschaffen *(durch die ersten Accorde des Chors der Blumenmädchen und das Motiv der Verzweiflung in lieblicher Umbildung ausgemalt)*, in den er schon eine ganze Schaar von Rittern verlockt, zuletzt sogar den König, welcher ausgezogen war, um dem bösen Treiben ein Ende zu bereiten. Wohl sei es diesem gelungen, aus des Zauberers Gewalt zu entfliehen, doch habe derselbe ihm den heiligen Speer entrissen und ihm damit eine unheilbare Wunde beigebracht. So sei denn das Wahrzeichen der Heldenkraft der Gralsbrüder in unreinen Händen; es wiederzubringen, sei Niemand, am wenigsten Kundry, mächtig, ausser: »durch Mitleid wissend der reine Thor!«

Die Worte des dritten Knappen: »So ist's wohl auch jen' ihre (Kundry's) Schuld, die uns so manche Noth gebracht?« beziehen sich auf Gurnemanz' Andeutung von Kundry's früherer Verschuldung. Die Worte in Gurnemanz' Erzählung: »Des Königs Flucht gab kämpfend ich Geleite!« sind unverständlich, wenn man nicht ergänzt: »dem von den alsbald herbeistürmenden Schaaren Klingsor's bedrängten Könige half ich kämpfend zur Flucht.« Wäre Gurnemanz in dem kritischen Augenblicke nicht erschienen, so wäre sogar Amfortas unrettbar in Klingsor's Gewalt verblieben.
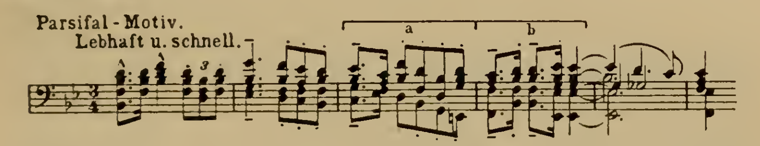
Die ganze Erzählung, welche durch Gurnemanz' Frage nach dem Befinden des badenden Königs in zwei Hälften zerfällt, deren erste sich mit der jüngsten, die zweite mit der ferneren Vergangenheit beschäftigt, ist textlich wegen der zwanglosen, durch keine Weitschweifigkeit gedehnten und doch erschöpfenden Gesprächsform, wie musikalisch in der geschmeidigen Verbindung und sinngemässen Ausnutzung der Motive ein Kunstwerk. Zu dem anziehenden Bilde des ehrwürdigen Gurnemanz und der jungen zu seinen Füssen gelagerten Knappen gesellen sich eine edle und kernige Sprache, sowie eine weihevolle, von jeder Übertreibung freie Musik. Mit dieser Scene ist das Andenken des der Zeit und Bedeutung nach ersten Interpreten des Gurnemanz, des 1886 im Alter von nur 46 Jahren gestorbenen Emil Scaria unlöslich verknüpft.

Lebhaft und schnell.
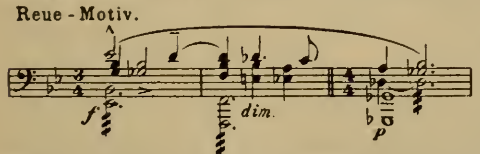
In die von den vier Knappen gläubig wiederholte Prophezeiung tönt vom See her aufgeregtes Geschrei. Das

Unerhörte ist geschehen, auf heiligem Boden ist ein wilder Schwan, der über dem See grade in dem Augenblick kreiste, als Amfortas im Bade Linderung fand, tödtlich getroffen worden, der Schuldige ist Parsifal. Doch nicht lange hält Gurnemanz dem kecken Jünglinge mit eindringlichen Worten seine Missethat vor, als dieser auch schon reuevoll den Bogen zerbricht und die Pfeile von sich schleudert.

Sogleich zu Anfang des neuen Tonsatzes tritt, zunächst bruchstückweise, später (bei den Worten Parsifal's: »Gewiss! im Fluge treff' ich, was fliegt!«) ohne Unterbrechung als Ausdruck lauterer und entschlussfroher Lebensfreude das Parsifal-Motiv auf:
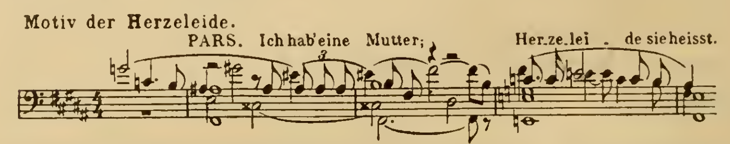


Zweckmässig verwendet Gurnemanz den Theil a desselben zur Erläuterung der Worte: »Dich lockt es nur zu wild kindischem Bogengeschoss?« Man beachte die Ähnlichkeit des Theils b mit dem Unruhe-Motiv. Die Phrase, welche Gurnemanz' Strafpredigt mit immer gesteigertem Ausdruck unterbricht: schliesst sich in der musikalischen Formung an den Schluss des Parsifal-Motivs an, in ihr spricht sich die



auf Parsifal's Seele einstürmende Reue aus. Die Accordfolge, welche Lohengrin's Schwanenlieder, namentlich das im dritten Aufzuge, begleitet, wird hier mehrfach als Erinnerungs-Motiv benutzt. Bei Gurnemanz' Worten: »Sag', Knab', erkennst du deine grosse Schuld?« ertönt das der Gralsmelodie entnommene Bussmotiv, das mit den Anfangsaccorden des Parsifal-Motivs die nächsten Wechselreden erläutert. Nach Gurnemanz' Frage: »Dein Name denn?« ertönt zum ersten Mal das (durch den

Quinten-Abwärtssprung wieder mit der Prophezeiung, sowie auch mit dem Buss-Motiv verwandte) Motiv der Herzeleide, der Mutter Parsifal's, deren Andenken in seiner Seele wachgerufen wird. Das Motiv folgt hier in der etwas spätern und vollständigern Fassung:



Doch, je mehr Gurnemanz mit Fragen in Parsifal drängt, um so mehr merkt er, dass dieser nur aus Unwissenheit gefehlt habe und ein unerfahrener Thor sei, was ihm den Ausruf entlockt: »So dumm wie den erfand bisher ich Kundry nur!«*) Als er in die humoristisch missmuthigen Worte ausbricht: »Nun sag': nichts weist du, was ich dich frage; jetzt meld', was du weisst, denn etwas musst du doch wissen«, da erzählt Parsifal von seiner Mutter Herzeleide, der er entlaufen, als er einst glänzend gerüstete Reiter vorbeiziehen sah *(zu deren Charakterisirung das Unruhe-Motiv benutzt wird).* Was er nicht weiss, theilt Kundry mit: wie ihn seine Mutter, um ihn vor dem frühen Heldentode ihres Gatten Gamuret zu schirmen, als Thoren erzogen habe, und dass sie von ihrem neuen Schmerz um den Verlust Parsifal's durch den Tod erlöst worden sei.

Sehr mässig.

Hier schmilzt vollends Parsifal's jugendliche Unbesonnenheit vor der Erkenntniss des von ihm angestifteten Unheils dahin. Zwar hält er Kundry's Nachricht zuerst für Lüge, da es ihm nie in den Sinn gekommen ist, dass er seine Mutter auf immer verlieren, noch weniger, dass

*) Das Wort »dumm« bedeutet hier ungewandt im Verkehr, nicht weltklug, da es sonst auf Kundry nicht passen würde, vgl. Gurnemanz' Worte: »Wenn alles rathlos steht, . . . wer stürmt und fliegt dahin und zurück, der Botschaft pflegend mit Treu' und Glück?« vgl. auch die Auskunft, die Kundry statt Parsifal auf Gurnemanz' Fragen ertheilt.

er selbst diesen Verlust verursachen könnte, und desswegen springt er, zudem noch erregt durch die rauhe Art, in der Kundry ihre Mittheilung vorbrachte, zornentbrannt an ihre Kehle, bis Gurnemanz ihm seinen Wahn raubt und in ihm die bitterste Reue erweckt. Den Verschmachtenden, der ihr eben noch ans Leben wollte, stärkt Kundry mit Wasser und verfällt dann wider Willen und mit heimlichem Grausen in Schlaf.

Die Ursache der Schlafsucht der Kundry erfahren wir aus den Motiven der Verdammniss und des Klingsor: sie fühlt dessen Zauberruf, sie weiss, dass sie in Parsifal's bevorstehender Prüfungszeit zum Werkzeug der Sinnenlust gegen ihn gebraucht werden soll, ihre Lüsternheit kommt mit ihrem Abscheu gegen das Laster in Streit, und beides weicht vor der bannenden Gewalt Klingsor's.

Auf diese Weise ist der Einzelgesang der Kundry, der an sich befremdlich wirkt, als organisches Glied des Dramas zu rechtfertigen. Die Worte des Gurnemanz zu Parsifal: »Doch adelig scheinst du selbst und hochgeboren« würden textlich (als Anspielung auf die nicht rein menschliche Kastentheilung der Gesellschaft) wie musikalisch recht wohl zu missen sein.
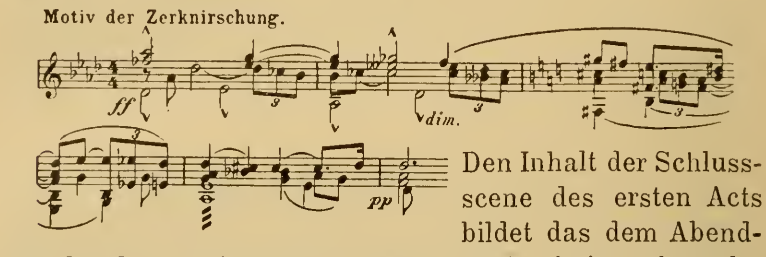
Langsam und feierlich.

Der König hat sein Bad beendet, und die Ritterschaft eilt zum Mahle in die Gralsburg. Mit Gurnemanz schreitet auch Parsifal dahin, und mit ihnen durchwandern auch die Zuschauer (vermittelst einer lang hingezogenen Wandeldekoration) den ganzen Weg bis zum Tempel. Wie schon »kein Weg führt zu ihm (zum Gral) durch das Land, und Niemand könnte ihn (den Weg) beschreiten, den er (der Gral) nicht selber möcht' geleiten«, wie Parsifal kraft seiner Herzensreine vom Gral hierher beschieden ward, so wird er auch zum Mahle zugelassen, und Gurnemanz knüpft an sein Kommen wohl verschwiegene Hoffnungen, indem er nach der Ankunft im Saale der Gralsburg zu ihm sagt: »Nun achte wohl, und lass mich seh'n: bist du ein Thor und rein, welch' Wissen dir auch mag beschieden sein.«

Die Musik schildert, mit dem durch die ganze Scene in der Gralsburg durchgeführten, dem Geläute der Gralsglocken entlehnten Motive des Schreitens: *die Wanderung in die Gralsburg, die hier in engerer Beziehung auf Parsifal und in weiterer auf den nach dem Heil suchenden Menschen gedacht ist und daher auf das Motiv der Zerknirschung als Triebquelle zurückgreift:*

Schreitmotiv.

Die Gralsglocken.



Den Inhalt der Schlussscene des ersten Acts bildet das dem Abendmahle der christlichen Kirche nach freiem künstlerischen Ermessen nachgebildete Mahl der Gralsritter.*) Mit frommen Sprüchen beschreiten die Männer die Halle, während die Jünglinge aus der mittleren Höhe der Kuppel den näheren Sinn der Feier mit dem Entschlusse darlegen: »Den sündigen Welten, mit tausend Schmerzen, wie einst sein Blut geflossen, dem Erlösungshelden sei nun mit freudigem Herzen mein Blut vergossen!« und noch genauer die Verwandlung des zu geniessenden Brotes in Christi Leib andeuten: »der Leib, den Er zur Sühn' uns bot, er leb' in uns (durch den Genuss des geweihten Brotes) durch seinen Tod« (der Lehre von der Wandlung oder Transsubstantiation gemäss). Zum Schluss

---

*) Eine »Abendmahlsscene«, wie sie in den Konzertprogrammen heisst, bildet der am hellen Tage stattfindende Vorgang also eigentlich nicht.

laden die Knaben aus der höchsten Höhe der Kuppel zum Genuss des Mahles ein.

»Die Taube schwebt« vom Himmel herab, um, wie schon Lohengrin verkündete, des Grals Wunderkraft neu zu stärken, freilich nur alljährlich und nicht bei dieser durch den sündigen Amfortas entweihten Feier.

Dem Gesang der Männer verleiht das Schreitmotiv und eine langgezogene Kantilene zartfühlende Entschlossenheit, die Jünglinge als die Heilsuchenden bedienen sich des Motivs der Zerknirschung, das die Wandlungslehre durch schnellen Modulationswechsel (Es-moll, Fes-dur, Es-dur) erläutert, übrigens im dritten Tacte wieder mit dem Motiv des Mitleids zusammenhängt. Der begleitungslose Gesang der Knaben stützt sich auf das Motiv des Glaubens.

Doch das Wandlungswunder kann sich nur durch die Enthüllung das Grals vollziehen. Vor dieser dem Könige obliegenden Aufgabe aber schreckt derselbe trotz der Mahnung seines greisen, noch im Grabe durch des Heilands Huld weiterlebenden Vaters Titurel aus doppeltem Grunde zurück. Nie ist er der Schmach, die sein Fehltritt auf ihn und die ganze Ritterschaft gehäuft, bewusster, als wenn er das Heiligthum berührt. Erstrahlt dieses aber durch des Gebetes Kraft in purpurner Gluth und läutert es mit seinem Schimmer die Herzen der Betenden zu neuer Tugend, dann: »(ich) durchzückt von seligsten Genusses Schmerz, des heiligsten Blutes Quelle (der im Gral erglüht) fühl' ich sich giessen in mein Herz: des eig'nen sündigen Blutes Gewell', in wahnsinniger Flucht muss mir zurück dann fliessen, . . von Neuem sprengt es das Thor, daraus es nun strömt hervor, hier durch die Wunde, der seinen gleich, geschlagen von desselben Speeres Streich, der dort (am Kreuz) dem Erlöser die Wunde stach, aus der (Wunde) mit blut'gen Thränen der Göttliche weint' ob der Menschheit Schmach in Mitleids heiligem Sehnen, und, aus der nun mir, an heiligster Stelle, . . das

heisse Sündenblut entquillt«. Das jedesmal erneute Bluten der Wunde, jedoch weniger der physische Schmerz, als die äussere Analogie mit dem Erlöser bei der schreiendsten moralischen Ungleichheit lässt ihn der Enthüllung des Grals widerstreben.

In dem Gesange des Amfortas, der seine heftige Gewissenspein schildert, begegnen wir den Motiven der Zerknirschung, Verzweiflung, den aufstrebenden Tonfolgen des Motivs der Tugend, dann bei den vorhin citirten Worten, bei denen die Gesangsstimme plötzlich — wie gebannt von dem Wunder des Erleuchtens des Grals — auf einzelnen Tönen erstarrt, der Gralsmelodie und dem ihr entnommenen eindringlichen und vielbenutzten Bussmotiv. Das Wogen seines sündigen Bluts veranschaulicht das beschleunigte Motiv der Verdammniss. Daneben wird ein durch seine eignen Worte erläutertes Grundmotiv in diesem Satze durchgeführt:

AMF. Weh.volles Er be,dem ich ver_fallen..

Sehr langsam.

Die von den Knaben wiederholte tröstliche Prophezeiung und Titurel's Befehl treiben Amfortas endlich zur Vornahme der heiligen Handlung; während aus der Höhe die Einsetzungsworte des Erlösers ertönen *(auf die beiden Absätze der Gralsmelodie wie in der Einleitung)*, erhebt er mit gläubigem Aufblick den Gral, und auch heute geht das Wunder des Erglühens in Erfüllung. Beseligt und von der geweihten Kost erquickt, ziehen die Gläubigen wieder von dannen *(in umgekehrter Reihenfolge wie vorher; der Gesang der Knaben und Jünglinge schliesst sich in breiter Kantilene der Gralsmelodie an, während derjenige der Männer durch den fest rhythmisirten Bass wieder zu kerniger Entschlossenheit erstarkt).*

Unterdess hat Gurnemanz den ganz in Auschauen versunkenen Parsifal vergeblich zu sich an die Tafel hergewinkt und auch jetzt, wo der Alte prüfen will, ob die Hoffnungen, die er an den »reinen Thoren« geknüpft, stichhaltig sind, bringt er aus ihm kein Wort hervor *(Parsifal's*

tiefe Ergriffenheit deutet um so beredter das Reuemotiv an). Kein Wunder, wenn der geradeaus denkende Gurnemanz den Schwantödter mit dem Kosenamen Gänser(ich) belegt und ihn rauh davontreibt, auf dass er sein Gänschen suche. Aber während er den nunmehr vereinsamten Raum durchschreitet, ertönt aus der Höhe mild und hehr die Prophezeiung.

Zweiter Aufzug (Klingsor's Zauberschloss). Heftig, doch nie übereilt.

Doch Klingsor's Blicke reichen weiter als die des schlichten Gurnemanz. In Parsifal hat er wirklich den vorbestimmten Erretter der Gralsritterschaft erkannt, und darum rüstet er sich, ihm das Schicksal des Amfortas zu bereiten. Zu diesem Behufe entbot er Kundry zu sich, die, hin- und hergepeitscht von der Sehnsucht nach Erlösung und von unersättlicher Buhlsucht, so gern ihrer Rolle der Männerverführerin entsagen möchte und die doch, wie damals durch Amfortas' Nahen schnell in sündiger Lust entbrannt, so jetzt nur zu bald bereit ist, den reinen Thoren das süsse Gift des Lasters kosten zu lassen. Wohl versucht sie, Klingsor zu trotzen (vgl. oben S. 271 u.); und wirklich scheint dieser nach der Überwindung seines Wuthanfalls über ihre Verhöhnung *(die durch das Spottmotiv charakterisirt wird):*

ihr scheinbar freie Hand zu lassen: »Ha! wer dir trotzte, lös'te dich frei: versuch's mit dem Knaben, der nah't!« Er weiss nur zu gut, dass er nur die jugendliche Schöne des nahenden, die Streiche seiner andrängenden Ritter kühn abwehrenden Helden zu beschreiben braucht, als Kundry auch schon entschwunden ist, um sich zur Verlockung des unerfahrenen Jünglings mit Liebreiz zu umgürten.

Vor Parsifal's staunendem Auge dehnt sich, nachdem er die Mauerzinnen erstiegen hat, statt des eben noch

die Bühne bedeckenden Burgverliesses ein prächtiger Zaubergarten.

Den von unheimlich zuckenden Rhythmen durchwogten Satz eröffnet das Klingsor-Motiv (S. 271), an das sich das verkürzte Motiv der Verdammniss schliesst (S. 271), dessen erster, aus der Umkehrung des zweiten entstandener Tact in seiner emporstrebenden Tonfolge dem Motiv der Tugend ähnlich ist und dessen verzerrte Gestalt bildet: auch Klingsor hat ja seine Hand nach dem Heile ausgestreckt. Auf diese Beziehungen, die sich ganz zwanglos ergeben, sei nur deswegen hingewiesen, um daraus die Verwandtschaft zwischen den scheinbar widersteitendsten Motiven und ihre Vereinigung zu einem Organismus erkennen zu lassen. Vielfach durchkreischen die schnellen Abwärtsfolgen des Motivs der Verzweiflung den erregten Tonsatz. Jede Anspielung auf Parsifal wird mit dem Motiv des Thoren (der Prophezeiung) begleitet. In der eigentlichen Beschwörung der Kundry wird das in den Intervallenschritten verbreiterte Motiv der Verdammniss an eine Accordfolge angekettet, die lebhaft an den Schlafzauber des »Nibelungenrings« erinnert, der ja auch in dem Sinne der zaubermächtigen Bezwingung gebraucht wurde (S. 191 erstes Notenbeispiel und S. 216, Z. 8). Parsifal's Nahen wird durch sein Motiv angekündigt, bei dem Befehl Klingsor's an seine d. h. an die nach und nach verführten Gralsritter, dem Eindringlinge zu wehren, ertönt das Unruhe-Motiv in reizvoller Umgestaltung und bald überstrahlt vom Motiv Parsifal's, dessen Heldenthaten durch die abgestossenen Quinten des Thoren-Motivs geschildert werden. Wagner's Charakteristik ist hier gewiss nicht weniger grell wie in der »Götterdämmerung« und dennoch ist sie durch die Geschmeidigkeit der künstlerischen Behandlung gemildert und ansprechender gestaltet. Als ein Rückschritt, der einen Fortschritt bildet, ist die öftere Verlegung des musikalischen Hauptgedankens in die Singstimme, statt wie sonst ins Orchester (z. B. Klingsor: »Ungebändigten Sehnens Pein . .«) zu bezeichnen.
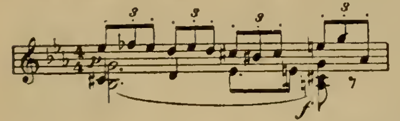
Lebhaft. Nach dem ersten Ansturm droht dem Parsifal ein zweiter; den erzumschienten Rittern, die er mit leichter

Mühe niederwarf, folgen liebreizende Mädchen, verzauberte Blumen; jene bedrohten ihm den Leib, diese das Heil seiner Seele. Auch ist er nicht ganz der Thor, als den wir ihn vorhin verliessen, denn galant erwidert er auf ihren Vorwurf, dass er ihre Ritter verwundet: »Ihr schönen Kinder, musst' ich sie nicht schlagen? Zu euch, ihr Holden, ja wehrten sie mir den Weg.« Glücklicher Weise sind ihrer so viele, und ihr Wetteifer um die Erlangung seiner Minnegunst artet so sehr in die lebhafteste Zänkerei aus, dass Parsifal, wenn auch von ihrer Anmuth bestrickt, sich dem »wild holden Blumengedränge« entwindet, als er aus einem Blumenhag hervor seinen Namen nennen hört.

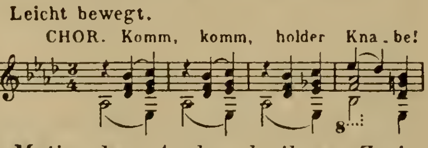
Leicht bewegt.

Sehr zurückhaltend.
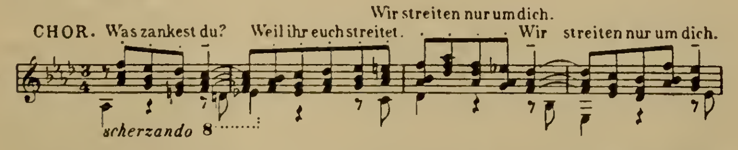
Um das Heraneilen der Blumenmädchen zu schildern, bedient sich Wagner einer geistreichen Zertheilung des Unruhe-Motivs, das man in der Umkehrung und in sinngemässer Umbildung auch in dem Sorge-Motiv wiedererkennen wird:



Dies beherrscht den Satz so lange, bis die Huldinnen inne werden, dass ihnen von Parsifal kein Leid droht und sie ihn mit dem bald durch eine zierliche Oberstimme bereicherten Reigen-Motiv umtanzen:



als schliesslich das Zank-Motiv den Ausbruch ihrer Zwietracht andeutet:



Wie der Aufzug der Ritter und die Rolle, die der Chor in der Abendmahlsfeier spielt, unzweifelhaft durch das Vorbild des Chors in der griechischen Tragödie angeregt worden ist, so ist in dem Tanz der Blumenmädchen das Ballet den Zwecken des

Dramas in ebenso eigenartiger wie wirkungsvoller Weise dienstbar gemacht worden. Jeder Augenzeuge des »Parsifal« wird die Eindrücke dieser Scenen unvergesslich in der Erinnerung behalten. Wer dagegen diesen Satz einmal im Koncertsaal gehört hat, wird nicht ohne Enttäuschung dessen wesentlich abgeschwächte Wirkung wahrgenommen haben. Freilich wird man trotz der ausserordentlichen Kunst der Vielstimmigkeit, durch welche eine ewig wechselnde und dabei stets durchsichtige Mannigfaltigkeit erzeugt wird, trotz der Charakteristik der Motive und der blühenden Schönheit der Klangfarben doch nicht eine gewisse Schwäche der Erfindung abstreiten können.
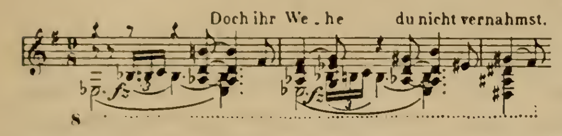
Sehr mässig und ruhig.

Das vor Parsifal hingelagerte berückend jugendliche Weib, Kundry in umgewandelter Gestalt, dringt nicht mit der lüsternen Zudringlichkeit der Blumenmädchen auf ihn ein, sie erzählt ihm von dem Theuersten, das er besessen, von seiner Mutter, die ihn mit rührender Sorgfalt gepflegt, die vergeblich auf seine Rückkunft geharrt: »ihr brach das Leid das Herz, und — Herzeleide starb.«

Der überaus milde und trauliche Satz ist melodisch und in der Stimmung dem Nachsinnen Siegfried's über seine Mutter (s. »Siegfried« S. 209 u. 210) verwandt. Hinsichtlich der Feinheit der Textcharakterisirung lässt ein genauerer Einblick in die Musik einen ähnlichen Höhepunkt auf dem Gebiete des Musikdramas erkennen, wie ihn Weber auf dem der Oper erzielte: man beobachte beispielsweise die enge Anpassung der Musik bei Stellen wie: »den hold geschläfert sie mit Kosen, dem, bang in Sorgen, den Schlummer bewacht der Mutter Sehnen, den weckt' am Morgen der heisse Thau der Mutterthränen.« So genau nun auch die Musik mit dem durch die geschickte Verwendung der Dissonanzen bedingten Grade ihrer Helligkeit jedes Wort unterstreicht, so sehr bleibt doch der geschmeidige Linienzug der Orchesterkantilene, der unendlichen Melodie gewahrt, und diese musikalisch formale Abrundung bildet den wesentlichen Fortschritt des »Parsifal«.)*

*) Wagner schliesst sich der Görres'schen Schreibweise und Deutung des Namens Parsifal als des reinen Thoren an. Wie neuerdings erwiesen, ist beides unbegründet, vgl. »Parsifal« von Maurice Kufferath (Paris, Fischbacher) S. 15 ff.

An Motiven ist hauptsächlich das weit ausgesponnene Motiv der Mutterliebe zu Anfang des Satzes, das der Herzeleide, des Thoren und die Todesklage der Herzeleide:



zu unterscheiden; allen ist der Abwärtsschritt um eine Sext, Quint oder Quart gemeinsam, durch den sie wiederum mit dem Thoren-Motiv — der Prophezeiung — verbunden sind.

Bewegter, doch nicht schnell.

Den Schmerz, den seine Missethat ihm wiederum verursacht *(die Musik wird von der Todesklage Herzeleidens beherrscht)*, will sie durch Liebe stillen; doch in ihm dämmert bereits das Bewusstsein einer neuen durch seine Thorheit veranlassten Schuld auf, welches die Musik *(mit dem Reue-Motiv)* auf seine Anwesenheit in der Gralsburg bezieht: »musste er wirklich dem heiligen Vorgange thatenlos zuschauen und den leidenden König ohne jede Hülfe lassen?« Ehe dieser Gedanke in ihm zum klaren Durchbruch kommt, zieht Kundry den seiner kaum Bewussten schmeichelnd an sich: »die Liebe lerne kennen, . . sie beut dir heut' als Muttersegens letzten Gruss der Liebe ersten Kuss!«

Der auf das lockend umgestaltete Motiv der Verdammniss aufgebaute Satz erhält eine häufig wiederkehrende Zierfigur in dem ebenfalls schmeichelnd umgewandelten Abwärtslauf des Motivs der Verzweiflung.

Sehr langsam.

Schnell.

Doch der Kuss, der den Amfortas bezwang, bringt in ihm eine ganz andere Wirkung hervor; blitzschnell leuchtet in seiner reinen Erkenntniss die Sündhaftigkeit der Umarmung Kundry's empor, und ebenso schnell erräth er ihren Kuss als Ursache der Schuld des Amfortas und der Entweihung des Grals: der Thor ist wissend geworden. Genau, wo des Amfortas' Wunde zu bluten begann, fühlt er das furchtbare Brennen eines sündigen Verlangens, das

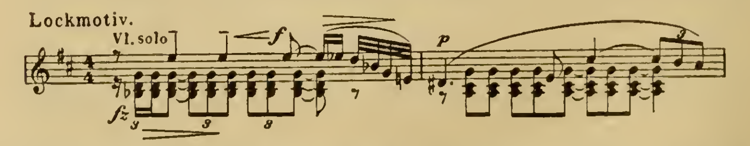
selbst dann nicht weicht, als er sich die Enthüllung des Grals wieder deutlich vergegenwärtigt, bis seine Qualen sich in inbrünstigem Flehen zum Erlöser empordrängen.

Das Motiv des Mitleids begleitet den letzten Ausbruch, wie nebst der Gralsmelodie alle auf den Heiland Bezug habenden Worte. Während des Kusses steigt aus der Tiefe (Hr., dann Pos.) langsam und schmachtend das Motiv der Verdammniss auf, an das sich als Zeichen der Sinneswandlung des Parsifal das Buss-Motiv und zwar zuerst nur in den beiden ersten schluchzend abgerissenen Tönen anschliesst. Die übrigen Motive, der Verdammniss (»die Wunde!«), des Leidens (»sie brennt in meinem Herzen«), der Tugend (»Es starrt der Blick« zur Verdeutlichung der Abendmahls-Feier) sind leicht zu erkennen. Bei den Worten »Hier im Herzen der Brand« erscheint das Motiv der Verdammniss noch unsteter, unseliger gestaltet als bisher. Das Motiv der Unruhe in beschleunigter Gestalt erläutert die »Knabenthaten.«

Sehr langsam.

Kundry, die wohl nur erst eine Art thorenhafter Scheu vor der Liebesentzückung voraussetzte, erkennt bald, dass bei diesem Helden weder ihr üppiger Reiz noch ihr listig gelenktes Gespräch verfangen. Schon enthüllt ihm seine durch keine Wissens- und Genusses-Überladung überwucherte, in ganzer Ursprünglichkeit entzündete, zur Sehergabe gesteigerte Erkenntniss die ganze Absichtlichkeit und Berechnung ihrer verbrauchten Verführungskünste, deren Bethätigung an Amfortas er sich von Neuem zurückruft.

Aus dem Verzweiflungsmotiv bildet sich das Lockmotiv:



das schliesslich vom Mitleidsmotiv überstrahlt wird. Wie in Parsifal das Bewusstsein seiner Tugendkraft und hiermit

auch seiner Heilssendung erstarkt, taucht das aus dem letzten Theil des Tugendmotivs und der »Thoren«-Quint gebildete, zuerst von Kundry gebrauchte Erlösermotiv auf:

Motiv des Erlösers.

KUNDRY. Ge - lob - - ter Held!

E.H

Schnell.

Jetzt, wo sie der Ohnmacht ihres Reizes inne wird, wo sie gewahrt, wie Parsifal's Mitleid sich immer heftiger an die Person des Amfortas klammert, fühlt sie erst, wie mitleidwürdig sie selber ist, und darum bekennt sie ihm den Fluch, der sie verfolgt: »Ich sah — Ihn — und — lachte . . . da traf mich sein Blick«.

Diese in der Musik sehr gedehnte Stelle — Gralsmelodie in Moll, Lockmotiv, Spottmotiv S. 279 vor dem Wort »lachte«, zu welchem die Singstimme vom hohen H auf's tiefe Cis springt, Motiv des Mittleids — bildet die eigentliche Quintessenz des ganzen Dramas; Weltlust, Spott und höchstes Mitleid sind hier in wenig Tacten zu ergreifendstem Ausdruck mit einander verbunden.

Ziemlich bewegt.

Durch alle Zeiten und Räume sucht sie diesen Blick wieder *(der letzte Theil des Mitleid-Motivs wird in bewegtem Zeitmaass und in lebhaftem Harmonienwechsel durchgeführt)*, schon glaubt sie ihn zu erkennen, »da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder, ein Sünder sinkt mir in die Arme«. Doch dies Lachen, diese unversiegliche Sinnenlust, die in ihr erwacht, sobald sie eines Mannes Nähe fühlt, lässt sie auch dem Ersten, der gleich dem kreuztragenden Heiland nur den Blick voll tiefsten Mittleids für sie hat, nicht mit dem einzig noththuenden Verlangen gegenübertreten: die Entsündigung, die sie von ihm erfleht, glaubt sie in seinen Armen zu finden.*)

Das Motiv des Leidens nach: »Ein Sünder sinkt mir in die Arme« deutet auf Amfortas. Das Motiv der Verzweiflung

---

*) Gleich der Bajadere in Goethe's Gedicht, die durch die Umarmung des Gottes die Weihe einer edleren Liebe empfing, als die sie bisher gekostet.

bricht gleich darauf in ursprünglicher Grellheit hervor und schliesst sich (»kann . . nur schreien, wüthen«) an die Zukkungen des Klingsor-Motivs Tact 4 und 5 an. Nach den Worten »den ich ersehnt« befestigt sich der Satz durch das Speermotiv.

Als Parsifal ihr streng erwidert: »die Labung, die dein Leiden endet, beut nicht der Quell, aus dem er fliesst« (die Sinnenlust nämlich), vermisst sie sich in wildem Opfermuthe zu der ungeheuerlichen Zumuthung, für die Wonne einer Stunde, aus der er sich unversehrt als »Gott«, als Welterlöser erheben werde, wolle sie ferner in Ewigkeit verdammt bleiben.
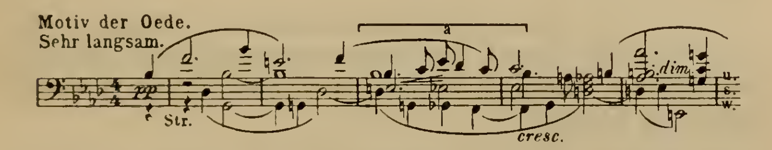
Lebhaft. *Das heroisch keusche Parsifal-Motiv ertheilt ihr darauf die rechte Antwort. Ihren Gesang durchzieht girrend das lüstern gestaltete Sorge-Motiv (s. S. 281).*

Erlösung will er trotz dieser Verworfenheit ihr bringen, wenn sie ihm den Weg zu Amfortas zeigt. Und wieder bäumt sich ihr ganzer Weibesstolz gegen Parsifal's Mitleid für den Mann empor, der ihr schwächlich erlag und für den sie nur Verachtung hegt *(Verzweiflungs-, Spott-Motiv).* Doch als sie nun den, der ihr widerstand und für den sie immer heisser entbrennt, umarmen will, da schleudert er sie zurück; die Beleidigte ruft Klingsor und sein ganzes Heer zu Hülfe *(Sorge-, Unruhe-Motiv)* und weiht ihn mit wildem Fluche der Irre, die ihm den Weg zur Gralsburg versperren soll. Klingsor eilt herbei und sendet den heiligen Speer, den er dem Amfortas geraubt, gegen ihn; jedoch die Waffe schirmt ihr Ziel, anstatt es zu verletzen, und bleibt über Parsifal's Haupte schweben. Er ergreift den Speer und streckt, indem er mit ihm das Zeichen des Kreuzes beschreibt, die ganze »trügende Pracht« in den Staub.
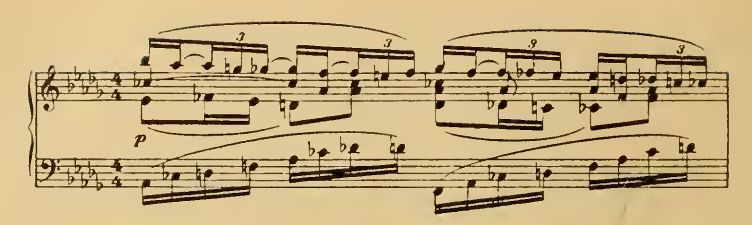
»Hier bist du, diess des Grals Gebiet,
dein harret seine Ritterschaft.
Ach, sie bedarf des Heiles,
des Heiles, das du bringst:
Seit jenem Tage, den du hier geweilt,
die Trauer, so da kund dir ward,
Das Bangen — wuchs zur höchsten Noth.«

Sehr langsam.

Dieser Bericht des greisen Gurnemanz an den zurückkehrenden Parsifal bildet den poetischen Untergrund des Anfangs der (zuerst nur von den Streichinstrumenten vorgetragenen) Einleitung:



Die Nachahmung in der Umkehrung in den äusseren Stimmen, die mit dem Quintenschritt des Thorenmotivs beginnt und sich nach der in Titurel's Todtenfeier wiederkehrenden klagenden Phrase a zur verminderten Septime (oben) und verminderten Octav (unten) erweitert, veranschaulicht sinnig das verflochtene Gestrüpp, das die verödete Gralsburg bedeckt und das sich dem suchenden Parsifal entgegenstellt, zugleich deutet es in beiden Fällen die Wirrniss der Trostlosigkeit an. Kundry's Antheil hieran wird bald im Verdammniss-Motiv des Basses und dem träge dahinschleichenden Unruhe-Motiv hörbar. Doch auch sie strebt wie Parsifal nach dem Heil und desswegen schildert die Einleitung weiterhin auch seine Irrfahrt und der Beiden Rückwanderung zum Heiligthum. Beides ist aber auch als eine Seelenläuterung aufzufassen, die sie vor der Erlangung des Heils zu vollbringen haben und die auch dem Parsifal unerlässlich ist, da er das von Kundry's Kuss entfachte Verlangen nicht alsbald zu bezwingen vermochte. Beider Mühsal stöhnt in der Mittelstimme:



Doch nach dem kurzen, wie vergeblichen Aufleuchten des Grals (im Motiv der Tugend), während von oben das Motiv der Verzweiflung hinabjagt, ertönt gleichzeitig das Speermotiv und gleich darauf das heroisch gefestete Thoren-Motiv: unversehrt hat Parsifal das Heiligthum erhalten und durch alle Fährnisse hindurchgetragen.

Das Unruhe-Motiv in der dumpf und leise schattirten Gestalt des Sorge-Motivs der Blumenmädchen, sowie das Verdammniss- und Klingsor-Motiv weisen beim Erheben des Vorhangs auf Kundry.

Die Enthüllung des Grals, der Parsifal beiwohnte, blieb die letzte, und den von dem Anblick des Heiligthums nicht gestärkten Rittern erlosch nach und nach das Heldenthum; Oede und Wildniss zogen in die Gralsburg ein. Gurnemanz suchte in einer Einsiedlerhütte unweit der Burg eine Ruhestätte. Dort findet er am Karfreitags-Morgen unter einer Hecke die stöhnende, erstarrte Kundry *(Das vielbenutzte, milde Karfreitags-Motiv, das sogleich in der späteren Gestalt mitgetheilt sei, erklingt nach den Worten: »... am heiligsten Morgen heut!«):*

Seine Bemühungen im Verein mit der Wärme des neu angebrochenen Frühlings *(durch ein schönes Lenzmotiv bei den Worten: »Auf, Kundry, auf!« charakterisirt)* führen sie in's Leben zurück, das sie ohne ein Wort des Dankes mit den niederen Diensten einer Magd beginnt *(Das allmähliche Emportauchen ihres Bewusstseins wird vom Sorge-Motiv*

begleitet, während ihr völliges Erwachen durch das grelle Verzweiflungs-Motiv erläutert wird). Dennoch erkennt er in ihrer Haltung eine Weihe und Hoheit, die ihr früher fremd war, und die er dem Wirken des heiligen Tages beimisst *(die sanfte Musik, die ihr Schreiten zum Quell begleitet, ist leicht als rhythmisch gemilderte, durch die Synkopen den Schreitbewegungen angepasste Form des Karfreitagszaubers s. S. 291 zu erkennen),* als das Nahen eines Ritters in düsterm Waffenschmuck: Parsifal's, wie aus seinem dumpf erklingenden Motiv zu entnehmen ist *(zu dem sich im Basse das aus dem Motiv der Oede gebildete Motiv der Hoffnungslosigkeit gesellt):*

Motiv der Hoffnungslosigkeit.

beider Aufmerksamkeit fesselt.
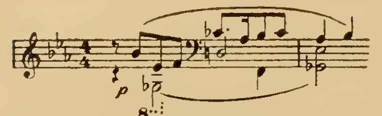
Der Thor ist es wirklich, der einst staunend und schweigend die Gralsburg verliess: doch in seiner Hand erkennt Gurnemanz beglückt den heiligen Speer, den, durch keinen Streich entweiht, der Held zur Heilung des Amfortas und zur Wiederaufrichtung des Gralsdienstes heimgebracht.

Zur Charakterisirung des heutigen Schmerzenstages dient das dem Anfang des Bussmotivs (Gralsmelodie) nachgebildete Motiv bei Gurnemanz' Worten: »Weisst du nicht, welch

heil'.ger Tag heut' ist?"

Parsifal's stummes Gebet, das seine erste Erwiderung auf Gurnemanz' Anrede bildet, wird von einer weitgeschwungenen Kantilene begleitet, die an die Wehklage der Oede gemahnt. Die Motive des Mitleids, die Gralsmelodie, das heroisch rhythmisirte Thoren-Motiv (Gurnemanz: »Ha! welche Pfade fand er?«), das der Zerknirschung nach Gurnemanz' Worten: »Oh, heiligster Tag, an dem ich heut' erwachen sollt'!« zur Bezeichnung des Seelenzustandes der Kundry, das Nothmotiv der Ritterschaft, die Amfortas vergebens um die Enthüllung

des Grals anfleht, das zuerst nach Gurnemanz' Worten erklingt: »Erkennst du mich wieder, den Gram und Noth so tief gebeugt?«



bilden das motivische Gerüst bis zu Parsifal's Erzählung. Diese (»Der Irrniss und der Leiden Pfade«) beginnt mit dem schleppend und trübe gestalteten Unruhe-Motiv, auf das sogleich (»da dieses Waldes Rauschen«) vorübergehend das Labe-Motiv s. S. 270) folgt. Gurnemanz' Entzücken über die Wiederkehr des Speers wird in dieselben sanft gleitenden Harmoniefolgen eingekleidet, die im ersten Act die Verleihung »der Zeugengüter höchsten Wundergutes« an Titurel (S. 271, Z. 10—13) erläuterten. Gurnemanz' Schilderung des trostlosen Zustandes der Ritterschaft wird oft durch das eben mitgetheilte Nothmotiv, die versiegte Kraft der Gralshelden durch das leise und dumpf im Basse erklingende Schreit-Motiv (s. S. 276) bekräftigt.
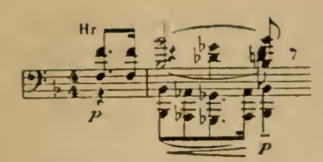
Lebhaft.

Parsifal's heftige Selbstanklage, seine Thoren-Blindheit allein habe das Elend über die Ritterschaft gebracht, hindert weder Kundry, ihm als dem künftigen Walter eines heiligen Amtes die Füsse zu waschen und zu salben, noch den Gurnemanz, ihn durch Besprengung und Salben des Hauptes zum auserwählten König der Gralsritterschaft zu weihen.

Etwas seltsam und gegen die sonst herrschende musikalische Formabrundung abstechend wirken die dumpfen Halbnoten (zuerst den Gralsglocken folgend) bei Gurnemanz' Worten: »Die heil'ge Quelle selbst erquicke unsers Pilgers Bad.« Aus dem weihevollen Tonsatz (G-dur, 3/4), der Parsifal's Salbung erläutert, sei das charakteristische Motiv der Reinigung mitgetheilt:

Ziemlich langsam.

das in dem Aufwärtssprung der Octav an das Bussmotiv im »Tannhäuser« erinnert (S. 49). Die Nachricht von dem Tode des Titurel lässt dessen Todtenklage anklingen:

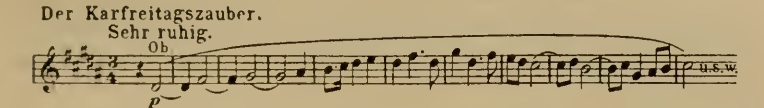


Kundry's Reue wird durch eine langgezogene chromatische Accordfolge, die sich schliesslich bei Parsifal's Worten: »Du salbtest mir die Füsse« in das verbitterte Sorge-Motiv der Blumenmädchen — als Erinnerungs-Motiv — auflöst, ergreifend dargestellt. Den Schluss bildet das glänzend aufleuchtende, weitgedehnte und durch die Prophezeiung als Mittelsatz erweiterte Parsifal-Motiv.

Feierlich bewegt.

Seiner neuen Würde erste That ist die Taufe der Kundry, in der jede weltliche Regung dem innigsten Glauben an den Erlöser gewichen ist *(Motiv des Glaubens)*. Parsifal's Frage nach dem verschönten Aussehen der Aue *(die durch eine langathmige liebliche Kantilene:*

Sehr ruhig, ohne Dehnung (Karfreitagszauber).



eingeleitet wird) beantwortet Gurnemanz sinnig dahin, dass heute am Karfreitag »Flur und Au' mit des Sünders Reuethränen beträufet« seien und dass, wie Gott den Sünder verschont, so der erlöste Mensch auch die Kreatur, »Halm und Blume auf den Auen . . . schont mit sanftem Schritt«.

Diese etwas schwülstig ausgedrückte, aber überaus zartsinnige Erörterung wird erst durch die Musik in ihrer ganzen Gemüthsinnerlichkeit erschlossen und bildet das als »Karfreitagszauber« in Koncerten viel aufgeführte wohlgerundete Bruchstück. Neben der oben citirten Kantilene ist in der Hauptsache noch das Karfreitagsmotiv verarbeitet worden.
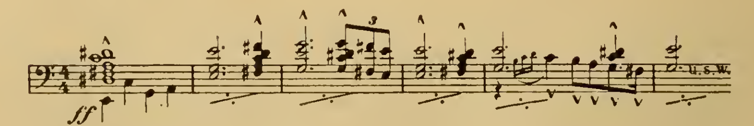
Der bisherige Verlauf des Actes schildert die Veränderung, die mit der Gralsritterschaft, Kundry und Parsifal vorgegangen ist und stellt als neue Handlungsmomente nur Parsifal's Salbung zum Könige und anschliessend die Taufe der Kundry dar. Je ärmer die Textvorlage war, die eigentlich nur das dürftige Gerüst der neuen Situation hinstellte, um so mächtiger bethätigte die Musik ihre ganze Ausdruckskraft, um jene Situation

ihrer ganzen Tiefe nach zu ergründen. Wer hier nicht vermag, die Empfindungen der handelnden Personen sich mitfühlend zu vergegenwärtigen, wird unbefriedigt an diesem Theil vorübergehen, der doch Wagner's höchste Genialität auch in ihrer reinsten Ausstrahlung offenbart.

Langsam.

Die Gralsglocken rufen alle drei in die Gralsburg. Zur Todtenfeier seines Vaters will Amfortas noch einmal den Gral enthüllen.

Die Dekorationswandlung, welche uns dorthin versetzt, wird von einem Orchestersatz begleitet, der zu Siegfried's Trauermarsch ein würdiges Seitenstück bildet und ihm wohl an Reichthum der Motive, aber nicht an erschütternder Wirkung nachsteht. Der Satz beginnt mit der Todtenklage, deren Bassstimme im gleichen Rhythmus ununterbrochen und ausdrucksvoll weitergeführt wird, indess oben die Intervallschritte des Motivs der Oede klagend ertönen, bis mit dem Wiedereintritt des Glockengeläutes das Gefühl der Trauer erschütternd hervorbricht:



Zwei Züge von Rittern, die einen mit Titurel's Leiche, die andern mit dem verhüllten Gral, ziehen mit trauernvollen Wechselgesängen in den Saal der Gralsburg. Als die ungeduldige Ritterschaft den Amfortas zur Enthüllung des Grals antreiben will, lehnt dieser, der ohnehin nur den Tod ersehnt, die Verrichtung mit plötzlichem Trotze, der Würde der Todtenfeier uneingedenk, ab und bietet seine blutende Brust ihren Schwertern dar *(in Erinnerung an die erste Ursache seiner Wunde verfällt er hier in die unsteten Folgen des Klingsor-Motivs).* Einer tritt aus der Schaar hervor *(Motiv der Tugend)*, Parsifal, und dieser bringt ihm statt des Todes Leben und kraft des wundenschliessenden Speers auch Heilung. Dass in ihm der

neue König erstanden ist, beweist das mächtige Erglühen des enthüllten Grals in seiner Hand, beweist die Taube, die vom Himmel niederschwebt und über seinem Haupte weilt *(Motive der Tugend, des Glaubens, die Prophezeiung, Gralsmelodie).*

Sehr langsam und feierlich.



Abgesehen von der letzten Aufwallung des Amfortas, die nur seinen egoistischen Trotz offenbart und ihn der ihm unmittelbar darauf zufallenden göttlichen Gnade im letzten Augenblick unwerth macht, und die besser durch das verstärkte, ihn zur heiligen Verrichtung ohnmächtig machende Gefühl seiner Schmach ersetzt worden wäre, fügt sich auch diese Schlussscene dem ganzen Kunstwerk als würdiges Glied ein. Der »Parsifal« nimmt schon als Bühnen w e i h festspiel, als r e l i g i ö s e s Musikdrama, eine Einzelstellung unter Wagner's Werken ein. Die Handlung wird am Schluss des ersten, wie des dritten Acts zum Gottesdienst, die Vorgänge der Fusswaschung und Salbung sind biblischen Ursprungs, Parsifal steht im dritten Act als ein für die Regungen der Weltlust vollkommen erstorbener Heiliger vor uns, dessen Entschlüsse im voraus bestimmt sind, dessen Handeln nichts mehr von der für einen dramatischen Charakter unerlässlichen freien Willensbestimmung an sich trägt. Aber gerade die religiöse und auf die sittliche Reinigung des Menschen abzielende Grundtendenz des Dramas hat der künstlerischen Behandlung eine neue Empfindungswelt erschlossen, die von ihr sonst, soweit sie sich auf der Bühne bethätigte, meist gemieden wurde. Es bedurfte eben einer solchen Hingabe und Begeisterung, wie derjenigen Wagner's, um diese Empfindungswelt so erschöpfend und anziehend zu gestalten,

dass sie sogar das Richtmaass des eigentlichen und engeren Dramas im »Parsifal« überragt. Mag in den übrigen Werken seine musikalische Erfindungskraft üppiger blühen als hier, keines übertrifft dieses an innerer Zweckmässigkeit und an Schärfe der Charakteristik, und keines zeugt von einer gleichen Reife der künstlerischen Gestaltung, in keinem auch sind die Charaktere so ausgeprägt und verschiedenartig. Alle überragt auch hier das Weib, die aus den Abgründen des Lasters zum Lichte der Heiligung emporstrebende Kundry.





8.

Die Meistersinger von Nürnberg.*)

Dem König Ludwig II. von Bayern gewidmet.

PERSONEN

der Handlung in drei Aufzügen.

Hans Sachs, Schuster	Meistersinger	*Bass.*
Veit Pogner, Goldschmied		*Bass.*
Kunz Vogelgesang, Kürschner		*Tenor.*
Konrad Nachtigall, Spengler		*Bass.*
Sixtus Beckmesser, Stadtschreiber		*Bass.*
Fritz Kothner, Bäcker		*Bass.*
Balthasar Zorn, Zinngiesser		*Tenor.*
Ulrich Eisslinger, Würzkrämer		*Tenor.*
Augustin Moser, Schneider		*Tenor.*
Hermann Ortel, Seifensieder		*Bass.*
Hans Schwarz, Strumpfwirker		*Bass.*
Hans Foltz, Kupferschmied		*Bass.*
Walther von Stolzing, ein junger Ritter aus Franken		*Tenor.*
David, Sachsens Lehrbube		*Tenor.*
Eva, Pogner's Tochter		*Sopran.*
Magdalene, Eva's Amme		*(Mezzo-)Sopran.*
Ein Nachtwächter		*Bass.*

Schauplatz der Handlung:

Nürnberg um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Erster Aufzug: Im Innern der Katharinenkirche. Zweiter Aufzug: In den Strassen vor den Häusern Pogner's und Sachsens. Dritter Aufzug: a) Sachsens Werkstatt, b) ein freier Wiesenplan an der Pegnitz.

---

*) Partitur und zwei Ausgaben des Klavierauszuges, die schwerere von Tausig, die leichtere von Kleinmichel, sind bei B. Schott in Mainz erschienen.

Die Spuren des Meistergesangs lassen sich viel weiter zurückverfolgen, als gewöhnlich angenommen wird. Vor allem ist derselbe nicht als eine verbürgerlichte Fortentwickelung des von den Rittern gepflegten Minnegesangs anzusehen, sondern er hat mit ihm zu gleicher Zeit bestanden, auch von ihm sich kaum anders unterschieden, als es die verschiedene Geschmacksrichtung der Ausführenden, der adeligen Ritter und der gleich ihnen zu den Höfen der Grossen zugelassenen Sänger niederer Herkunft einerseits, der Bürger andrerseits, mit sich brachte. Diese Unterschiede betreffen also hauptsächlich die Wahl der Stoffe, am wenigsten aber deren künstlerische Behandlung. Um 1200, zur Blüthezeit des Minnegesangs, gab es in den Städten schon bürgerliche Sängerschulen. Wie die künstlerische Behandlung des Stoffes, die Technik der Komposition, im Minne- und Meistergesang ursprünglich dieselbe war, so hatten beide auch den von der heutigen Kunstübung wesentlich verschiedenen Umstand gemein, dass Sänger und Dichter in der Regel eine Person bildeten, dass der erste nichts sang, als was er selbst geschaffen hatte. Der Titel »Meister« bildete ursprünglich einen Künstlergrad, der mit der Unterscheidung zwischen Minne- und Meistergesang nichts zu thun hatte und dem schaffenden Künstler ritterlichen oder bürgerlichen Standes im Gegensatz zu dem nur ausführenden Spielmann verliehen wurde.

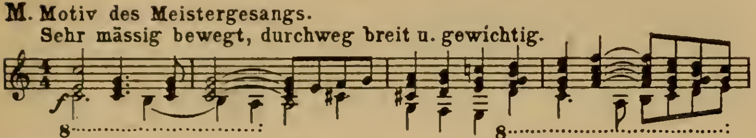
Wohl aber gewann der Meistergesang zusehends an Bedeutung, je mehr der Minnegesang nach der Beendigung der Kreuzzüge verfiel. Vom 14. Jahrhundert an darf er deshalb als Hort und Pflegestätte der deutschen Dichtkunst gelten. Weil er die Wahl seiner Stoffe nicht von aussen, von den Eindrücken der Kreuzfahrer in fernen Ländern, von der Kenntniss der ausländischen Litteratur, sondern aus dem engen Kreise des bürgerlichen Lebens schöpfen musste, so haben wir in dem Meistergesang ferner und namentlich in seiner edelsten Verkörperung, in Hans Sachs (1494—1576), den Eckart der deutschen Volksseele zu einer von schweren politischen und religiösen Bedrängnissen erfüllten Zeit zu sehen.

Trotzdem konnte es nicht ausbleiben, dass der begrenzte geistige Horizont der Meistersinger die Gefahren der Pedanterie und des Formelkrams mit sich brachte, wie der Meistergesang andrerseits der künstlerischen Verarbeitung der gewaltigen Erschütterungen, die ihr Gemeinwesen zu bestehen hatte, nicht gewachsen war. Aus beiden Umständen erklärt sich der Verfall des Meistergesangs seit Hans Sachs.

Vorspiel. Sehr mässig bewegt.

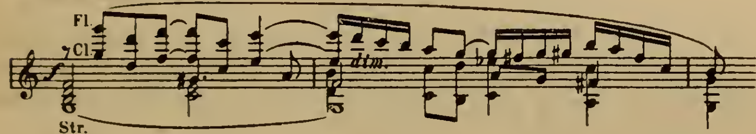
Die unverblichene Herrlichkeit des Meistergesangs ist es, die uns in den ersten Klängen des Vorspiels begrüsst:)*

M. Motiv des Meistergesangs.
Sehr mässig bewegt, durchweg breit u. gewichtig.
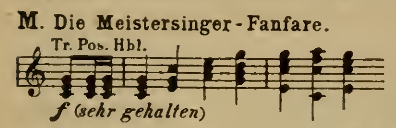


In entschiedenen Gegensatz hierzu in Bezug auf Klang wie auf Rhythmus tritt das Sehnsuchts-Motiv Walther's, der ja freilich, um Evchen's Hand zu ersingen, um die Meisterwürde werben muss:


W. Sehnsuchts-Motiv.



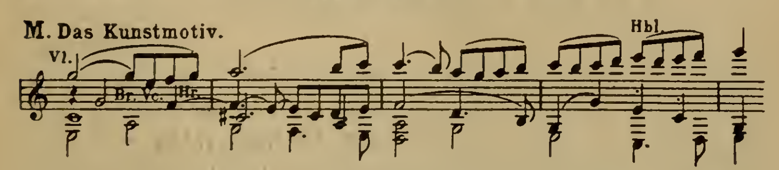
*Dasselbe wird schnell durch die schlichte und auch ein wenig pedantisch-selbstbewusste Meistersinger-Fanfare verdrängt:**)*

M. Die Meistersinger-Fanfare.



Die Berechtigung dieses Selbstbewusstseins wird in dem breit ausgesponnenen, dem künstlerischen Gestaltungsstriebe der Meistersinger entsprechenden Motive erbracht:

M. Das Kunstmotiv.
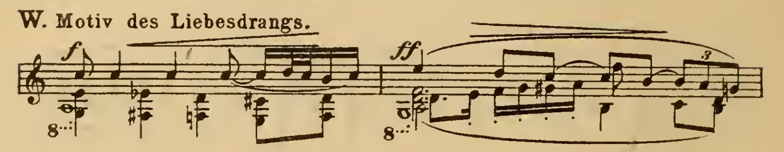


Die hierdurch verinnerlichte Stimmung erfährt durch Walther
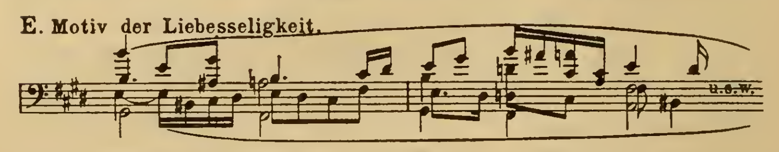
---

*) Die den Motiven beigegebenen Buchstaben M(eistersinger), W(alther), E(va), S(achs), B(eckmesser), D(avid) bezeichnen die Zugehörigkeit derselben zu den Personen der Handlung.

**) Es ist unerfindlich, warum diese Accorde trotz des Zusatzes »sehr gehalten« in den meisten Aufführungen um die Hälfte ihres Notenwerthes beraubt werden und dadurch ihrer affectirten Wucht und Würde verlustig gehen.

eine weitere Vertiefung, indem er dem Liebesdrang, der ihn erfüllt, Ausdruck verleiht:



Etwas mässiger. *und sich an dem beseligten Lächeln der Geliebten weidet:*

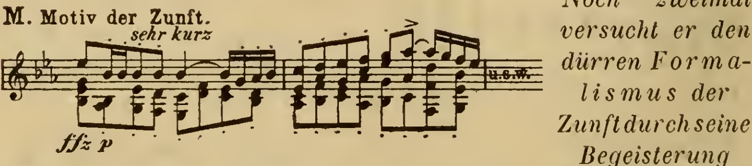


Seine Liebesgluth erfüllt ihn mit einer Wonne, die er vergebens zu meistern sucht und die sich in immer heftigerm Überschwang seiner Empfindungen Bahn bricht:

W. Motiv des Überschwangs.

als plötzlich das verkleinerte Abbild der Meistersingerpracht, die in Tüftelei und
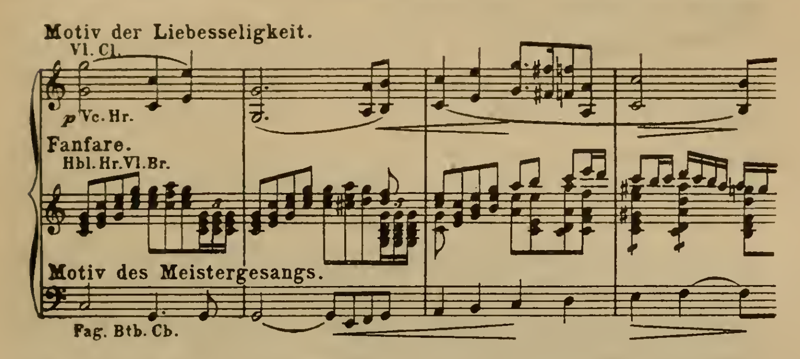
Im Hauptzeitmaass. *Schulzwang erstarrte Zunft sein frohes Singen unterbricht:*



Noch zweimal versucht er den dürren Formalismus der Zunft durch seine Begeisterung (Motiv des Überschwangs) zu verscheuchen, als jener ihn mit einem wohlgesetzten Fugato zum Schweigen bringt. Doch dieser Einheit der vielstimmigen Zünftler fehlt, wie schon die spitze Klangfarbe der abgestossenen Holzbläser und die peinlich wohlgesetzte Stimmführung beweist, die echte Lebenswärme und die innere Harmonie, und so darf es nicht Wunder nehmen, wenn nach und nach kreischende Rechthaber und Nörgler namentlich in dem Streit-Motiv:

die Oberhand gewinnen und eine regelrechte Zänkerei verursachen, die erst durch den Machtruf des echten im Meister-

gesange lebenden Schönheitsideals (Motiv der Meistersinger, Pos. u. Tr.) beschwichtigt wird. Dieses Ideal aber eint auch die widerstreitendsten Elemente zu voller Harmonie, und so sehen wir bald den Meistergesang in seiner Schönheit, wie in seinem äusseren Prunk als Unterbau des Liebesglücks erscheinen:



wir gewahren dann auch, wie er das Gewoge motivischer Mannigfaltigkeit, das sein künstlerischer Gestaltungstrieb entfesselt (Kunst-Motiv, Zunft-Motiv in Zwischenfanfaren, Streit-Motiv), allmählich verdichtet und nunmehr auch seine Fanfare mit zierlicher Kunstarbeit umflicht, bis er noch einmal seinen echten Gesinnungsmuth (in dem breit austönenden Motiv des Meistergesangs) behauptet.

Erster Aufzug.
Erste Scene.
Mässig.

Der Liebe ist selbst das Innere der Nürnberger Katharinenkirche während des Gottesdienstes nicht heilig, und so benutzen der junge Ritter Walther von Stolzing aus Frankenland und des Goldschmids Veit Pogner liebliches Töchterlein Eva die Pausen zwischen den einzelnen Zeilen des Chorals zu einem zärtlichen pantomimischen Zwiegespräch.

Aus diesem Dialog, der in seiner musikalischen Erläuterung von sprechender Deutlichkeit ist, überdies durch die Angaben des Textes vor jedem Missverständniss geschützt ist, wenn ein solches nicht schliesslich doch durch die Unachtsamkeit des Regisseurs und der Künstler verschuldet wird, seien

als thematisch wichtig die erste Frage Walther's (Sehnsuchts-Motiv), deren dringendere Wiederholung (Motiv des Überschwangs) und als Antwort Eva's seliges Lächeln (Motiv der Liebesseligkeit) hervorgehoben. Auch das Nachspiel, das die Gemeinde aus der Kirche hinausgeleitet, steht unter dem Banne der ersten beiden Motive.

Lebhafter.

Walther darf endlich den Gebärden die Worte folgen lassen, und diese gipfeln in der durch die Dazwischenkunft der Anstandsdame Eva's, der Amme Magdalena, immer hingehaltenen, durch die listenreiche Eva endlich ermöglichten Frage, ob sie schon Braut sei,*) — deren Beantwortung die sittige Magdalene durch schleunige Entfernung vermeiden will, als sie von einem starken Magneten zum Verweilen genöthigt wird**). *(Eva's Aufklärung an Magdalene über Walther's Frage wird durch die schmachtenden Quartenschritte der Oboe, die geschmeidige Höflichkeit der Amme durch Septimen-Abwärtsschritte charakterisirt.)*

David ist es, Hans Sachsens Lehrbube, der Magdalenen nicht gleichgültig ist, und der den Vorraum des Kirchenschiffs für eine Freiung abgrenzt und herrichtet: der Lehrling wird da losgesprochen, der nichts wider die Tabulatur d. h. gegen den Kodex der Kunstregeln des Meistergesangs verbrochen.

Nun ist Evchens Hand allerdings noch frei, aber Vater Pogner hat als praktischer Kunstfreund an ihre Erlangung die Bedingung geknüpft, der Werber müsse ein »Meister« sein. Der kühnwagende Walther bleibt nun gleich zurück, um die Erwählung zu dieser Würde bei der Zunft nachzusuchen. Bis sie versammelt ist, soll ihn David in
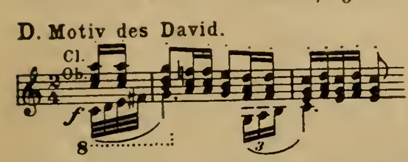
*) Amme nach Sanders »ältre, vertraute Dienerin vornehmer Töchter.«

**) Walther's Bemerkung: »O betrat ich doch nie sein Haus!« kann wohl nur heissen: »Hätte ich doch nie sein Haus betreten! (dann stände es um meine Herzensruhe besser)«; denn, wie wir später erfahren, steht er mit Pogner in reger Geschäftsverbindung (Pogner: »Half ich euch gern zu des Guts Verkauf . .«

Aussicht schmackhafter Bissen aus Lenens Küche in der Singekunst unterweisen.

David's Verrichtungen werden mit dem entsprechend gestalteten Motiv des Meistergesangs begleitet. Magdalenens züchtige Bedenken gegen die zärtliche Unterredung der Liebenden ertönen in dem Motiv: L. *David's naive Schalkhaftigkeit spiegelt das Motiv wieder:*

Belebt.



D. Motiv des David.

Ein kleines schwungvolles Ensemble (Motiv des Liebesdrangs, der Sehnsucht, der Liebesseligkeit) beschliesst die Scene.

Zweite Scene. Mässiger als zuvor.

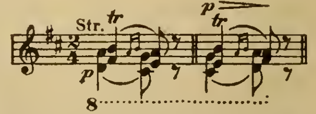
Die Belehrung des Schuster- und Sängerlehrlings an den unfreiwilligen Kandidaten des Meistergesangs, Walther, geht drollig genug vor sich. David wird nicht müde, mit Kennerstolz seinen schier unerschöpflichen Regelkram vor ihm zu entladen, und Walther sucht die Langeweile über das Geschwätz des Burschen zuerst durch guten Humor zu bannen. Von einem »Merker«, der während des Gesangs die Fehler mit Kreide anmerkt, weiss er freilich ebensowenig, wie von den verschiedenen zu durchlaufenden Graden des »Schülers«, »Schulfreundes«, »Singers« und »Dichters«, und als David mit wichtigthuender Ausführlichkeit beschreibt, wie er bei Sachs »Schuhmacherei und Poeterei« erlerne und ihm schliesslich die Fragenuss zu knacken giebt: »Wie weit nun, meint ihr, dass ich's gebracht«, da bricht Walther in die launige Antwort aus: »Wohl zu 'nem Paar recht guter Schuh'?« *)

Mässig bewegt.
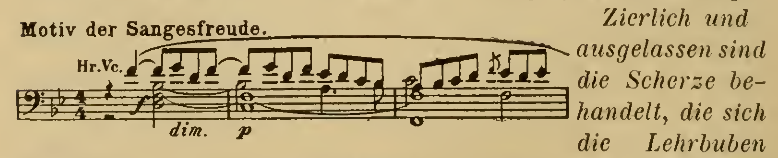
*) Walther muss auf David's Auslassungen zunächst mit dem Ergötzen des überlegenen aber gutmüthigen, empfänglichen Humors eingehen, und es ist nicht einzusehen, warum er dem freilich etwas selbstbewussten, aber doch nur aus wohlmeinender Absicht so vielredenden David mit Verachtung begegnen soll. Erst als dieser noch immer nicht mit der Hauptsache, dem Meistergesange, herausrückt, fängt Walther an, ungeduldig zu werden und später muss er gar seinen Missmuth über das Gespött der Lehrbuben niederkämpfen.

Doch David geht, unbekümmert um des Ritters Ironie, auf den Bau des Gedichts, des »Bars«, über, der sich aus zwei Stollen und einem Abgesang zusammensetzt. Dann beschreibt er die Erfordernisse des »Singers«, die in der regelrechten Kenntniss der zahllosen Meisterweisen bestehen, von denen er eine durch ihre Bezeichnungen ebenso possirliche, wie durch ihre Zahl erschreckliche Auswahl zum Besten giebt; »Dichter« sei der Ersinner eines neuen Textes zu einem Meister»ton«, »Meister« endlich der Vertoner eines selbsterdachten Gedichts. Mit der Siegesgewissheit der Jugend und der Hoffnung der glücklichen Liebe erwidert Walther auf die empfangene Lection: »So bleibt mir einzig der Meisterlohn!« wofür er freilich den Spott David's und der Lehrbuben ernten muss.
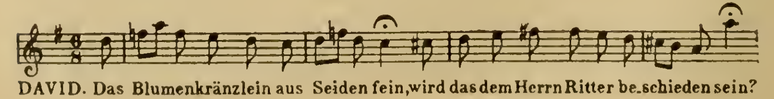
In musikalischer Hinsicht ist die ganze Scene wegen der humorvollen Kleinmalerei bemerkenswerth, mit der die technischen Ausdrücke, namentlich auch das Verzeichniss der »Töne« (»Die Regenbogen-, die Nachtigall-Weis', — die Frosch'-, die Kälber-, die Stieglitz-Weis', die abgeschiedne Vielfrass-Weis'«) ausgestattet werden. Die emsige Lernarbeit wird durch die Motive bezeichnet:



Einen melodisch ausgeführten Zwischensatz bildet David's Ausruf über »Der Meister Tön' und Weisen«, in dem das mit Walther's Sehnsuchts-Motiv verwandte Motiv der Sangesfreunde erklingt:



Zierlich und ausgelassen sind die Scherze behandelt, die sich die Lehrbuben mit David, dann alle mit Walther gestatten und von denen der Siegespreis:

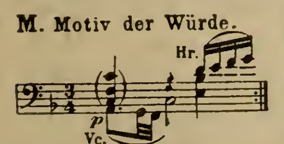


*häufig als Spott-Motiv wie als Sinnbild des Abgedroschenen und Banalen wiederkehrt.**)

Dritte Scene. Mässig.

Dass schon im alten Nürnberg die gesellschaftliche Flunkerei gang und gäbe war, ersehen wir sogleich aus dem Gespräch des alten Pogner und des Stadtschreibers Sixtus Beckmesser, der, obschon kein Jüngling und nicht mit sonderlichen äusseren Vorzügen ausgestattet, doch um Eva werben will. Pogner hat nämlich seiner Tochter immerhin die Wahl gelassen, ob sie dem Sieger im Wettgesange ihre Hand reichen oder unvermählt bleiben wolle. Beckmesser, der seinem künstlerischen Triumph mit Zuversicht entgegensieht, ist doch der Zustimmung Eva's nicht ganz so sicher und verlangt vom Vater zuerst die Streichung dieser Klausel, dann, als er auf Widerstand stösst, wenigstens dessen Fürsprache, die dieser mit Widerwillen im Herzen, aber mit guter Manier zusagt. Nicht genauer nimmt es Walther mit der Wahrheit, wenn er Pogner betheuert, allein die Liebe zum Meistergesange habe ihn nach Nürnberg getrieben, und wenn er ihn, zu des misstrauischen Beckmesser lebhafter Beklemmung, um Aufnahme in die Zunft ersucht.

Auf die bunte Kleinmalerei der vorangehenden Scene folgt hier zunächst ein breit ausgeführter, symphonisch behandelter Satz mit dem philiströs behaglichen Grundthema:



und den Motiv der Sangesfreude, dessen unversieglicher Tönestrom selbst durch die spitzen Anspielungen Beckmesser's auf Walther nicht gehemmt wird und der auch den starren Namensaufruf Kothner's mit wohltönenden Harmonien umfluthet. In dem Motiv der Würde ist noch die Sechzehntelfigur bemerkenswerth, die sehr häufig als belebendes Element wiederkehrt (»Vierton«).

*) Ein gebräuchlicher Sprung von David's Worten: »wer die wüsste allzumal« auf: »Nehmt euch ein Beispiel dran« beseitigt radical die Namen der Weisen und die Kunstausdrücke der Dichterei.

Sogleich, nachdem alle Meister versammelt sind, rückt Pogner mit seinem Antrage heraus, dass er zu dem am morgigen Johannisfeste vor allem Volke stattfindenden Werb- und Wettgesange die Hand seiner Tochter als Preis des Singens aussetze, zur Entkräftung der Vorwürfe, die von draussen gegen den mangelnden Kunstsinn der Bürger erhoben würden, der Zunft zum Ruhme.

Auch Pogner's Rede bildet einen abgeschlossenen musikalischen Satz, der mit einer gemüthvollen Schilderung des frohen festtäglichen Lebens beginnt, in der Abschweifung über den gegen die Bürger geschleuderten Vorwurf durch ein kurzes Recitativ abgelöst wird und dann um so herzlicher und beredter das Endergebniss des Pogner'schen Antrages begleitet. Das Hauptmotiv dieses Satzes sei in seiner Vereinigung mit dem Motiv der Würde mitgetheilt:
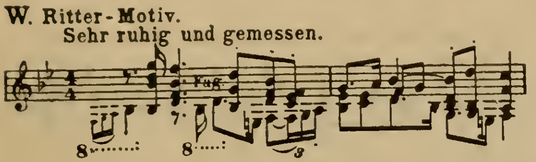
Mot. d. Johannistags.
Ob. Cl.
Hr.
p
Vc. Fag.
8
(Vierton)

Lebhaft, doch nicht zu schnell.

Der Jubel der Genossen über Pogner's Entschluss *(das zuletzt angeführte Motiv wird durch den kontinuirlich durchgeführten Vierton belebt)* erhält durch die erwähnte Klausel, die Hans Sachs bündig als »der Jungfer Ausschlags-stimm'« bezeichnet, einen starken Dämpfer *(man beachte die ausdrucksvolle Sechzehntelfiguration von Pogner's Worten an: »ein Mägdlein sitzt mit zum Gericht«).* Der im Regelwesen verknöcherte Bäcker Fritz Kothner, noch mehr begreiflicher Weise Beckmesser, fürchten Übles davon. Hans Sachs allein meint im Interesse der rechten Natürlichkeit der Meisterkunst einmal im Jahre auch dem Volk ein Stimmrecht einräumen zu sollen, und da »der Frauen Sinn, gar unbelehrt, dem Sinn des Volks gleich werth« scheine, so schlägt er vor, in diesem Falle das Recht des Volks mit demjenigen der Eva zu vereinen. So beredt und herrlich er seine Sache verficht, so muss er sie doch um des guten Einvernehmens willen fallen lassen, nicht

ohne Beckmesser's offene und geheime Stichelei wegen seiner Vorliebe für's Volk, die in seinen »Gassenhauern« zu Tage träte, hervorzurufen, doch auch nicht ohne ihm grimmig heimzuzahlen. *)

So gewinnt denn Pogner nunmehr Raum zur Einführung Walther's *(der mit dem ritterlich eleganten Motiv auftritt:)*

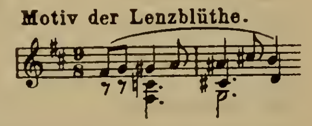


W. Ritter-Motiv. Sehr ruhig und gemessen.

Sein Gesuch wird von den Meistern nicht mit ausgesprochener Freude, von Beckmesser, der wegen des eigentlichen Zieles Walther's auf der richtigen Fährte ist, mit Widerwillen aufgenommen. Indess richtet Kothner die vorgeschriebenen Fragen an ihn, die seine künstlerische Befähigung ergründen sollen. Walther vollbringt nichts Geringeres, als dass er seine Antwort sogleich in einen Bar von zwei Stollen, über die der Kürschner Kunz Vogelgesang sehr zutreffend urtheilt: »Zwei art'ge Stollen fasst er da ein«, und einem Abgesange, der freilich sprachlich und musikalisch nicht die erquickende Frische der ersten Theile erreicht, einkleidet, worin er die Gedichte Walther's von der Vogelweide und den Lenz als seine Lehrmeister preist und sich zum sofortigen Vortrag eines Meisterliedes erbietet.

Mässig (Lied: »Am stillen Heerd«).

Die Einleitung des Liedes »Am stillen Heerd« bildet das Motiv der Sangesfreude. Thematisch wichtig im weitern Verlauf ist die Wendung:
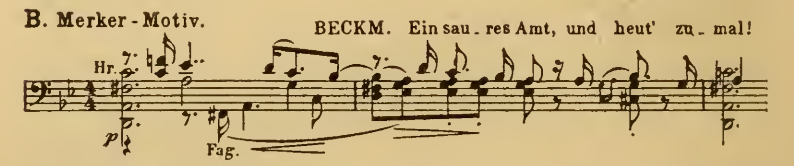

Motiv der Lenzblüthe.

Schon die geringe Wirkung dieses Liedes bei den Meistern lässt die Aussichten für Walther's Aufnahme in

*) Ein gebräuchlicher Sprung schliesst an Sachsens Worte: »Mit dem Kinde sicher stimmt's überein« unmittelbar die Pogner's: »Was ich mein', ist neu . .«
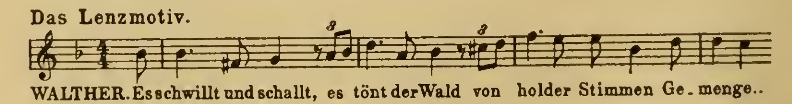
Gemessen.

die Zunft nicht als günstig erscheinen, noch weniger der Umstand, dass sein Nebenbuhler Beckmesser sich in die Merker-Laube setzt, um die etwaigen Fehler seines Meisterliedes anzukreiden *(Das Motiv, welches Beckmesser's Worte begleitet, ist nur eine entsprechende Umwandlung des Rittermotivs:*



Die Singstimme mit ihren Sprüngen nach oben, sowie das Orchesterbeiwerk zeichnen seine hämisch-verbissene Eifersucht). Kothner liest dem Ritter alsbald mit vieler Amtswürde und einer feinen Koloratur am Ende jeder Phrase die Regeln der Tabulatur vor, Walther muss sich sogar in den Singestuhl setzen, Beckmesser schreit hinter den Vorhängen des Gemerks her: »Fanget an!«, worauf Walther sein Lenzeslied: »Fanget an! so rief der Lenz in den Wald!« improvisiert. Dies Lied, das die jugendlich begeisterte Austönung einer liebenden Versenkung in die neu erwachte Natur bildet *(und aus dem das auf das unaufhaltsame Weiterhallen des Frühlingsrufs deutende Motiv:* *sowie das Lenzmotiv:*

Bewegt (Lenzeslied).



später oft wiederkehren, während als belebende Zierfigur das im vorletzten Beispiel verwandte Motiv des Überschwangs durchgeführt wird), bringt bei den wackeren Zünftlern
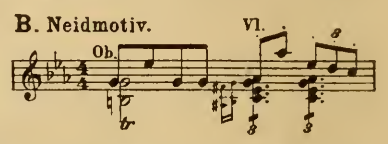
eine wahre Revolution hervor, und selbst Sachs wird im Augenblick nicht gewahr, dass der Ritter einen zwar harmonisch und melodisch überaus kühnen, aber regelrechten Bar mit zwei Stollen vorn und hinten und dem Abgesang in der Mitte beendet hat. Namentlich zetert Beckmesser, die mit Kreidestrichen bedeckte Tafel in der Hand, gegen den Umstürzler, der schon wegen der »blinden Meinung« in seinem Liede, wegen des Mangels an klarem Sinn, nicht zur Meisterwürde zuzulassen sei; selbst Vogelgesang bezeichnet den Gesang als »eitel Ohrgeschinder« und der würdige Kothner bemängelt mit Fug und Recht, dass Walter gar vom Singestuhl aufgesprungen sei. Nur Hans Sachs findet die Weise »neu, doch nicht verwirrt« und ruft den Eiferern die goldenen Worte zu: Mässig.

»Wollt ihr nach Regeln messen,
Was nicht nach eurer Regeln Lauf,
der eig'nen Spur vergessen*),
sucht davon erst die Regeln auf —«
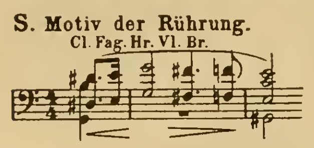
eine Mahnung, die zu einer scharfen Erwiderung Beckmesser's und einem auf seiner Seite neidgeschwollenen, auf derjenigen Sachsens humordurchwürzten Austausch persönlicher Anspielungen führt. Der Ritter singt unterdess auf Sachsens Rath, unter der widersprechenden und in lebhafter Erörterung begriffenen Meister anwachsendem Getöse, das schliesslich noch durch das »Blumenkränzlein« der Lehrbuben verstärkt wird, sein Lied zu Ende und läuft zornig davon. Sein letztes Wort fällt mit dem von allen Meistern ausser Pogner und Sachs verkündeten Verdammungsspruch zusammen: »Versungen und verthan!« In dem schnell geleerten Raum bleibt Sachs allein sinnend zurück, in seinem Ohr klingt die Lenzeswonne des Liedes nach *(Lenzmotiv)*. Lebhaft. Lebhaft.

*) eigentlich: vergessen habend, d. h. sucht, nachdem ihr zuvor der eig'nen Spur vergessen habt, die Regeln des fremden Kunstwerks auf.

Dies Finale ist in seiner allmählichen Steigerung ein Meisterwerk; zu seiner vollen — aus Ernst und Humor gemischten — Wirkung gehört nur ein genügend stimmkräftiger Walther, der das Ensemble übertönt, und ein hinreichend gedämpftes Orchester, dessen Partie in den »Meistersingern« im Allgemeinen zu kräftig bedacht ist. Beckmesser's hitzige Tadelsucht wird treffend in dem Motiv geschildert:



das mit dem unwillig schattirten Ritter-Motiv, dem Motiv des Überschwangs den Satz beherrscht. Sachsens Einwurf beginnt mit dem elegischen, auf den tiefen Eindruck des Liedes deutenden Motiv:



Bei seiner Anspielung auf Beckmesser's Brautwerbung wird das freundliche Johannistag-Motiv verarbeitet. Sein Unmuth über dessen kleinliche Gesinnung flammt in dem (in der Fassung des II. Acts mitgetheilten) Motiv auf:

S. Motiv des Unmuths.
Lebhaft.

Dasselbe erscheint später auch in freundlicherer Färbung, jedesmal jedoch liegt ihm das Hineindringen der Aussenwelt in Sachsens geistige Ideale zu Grunde; man könnte es das »Geschäftsmotiv« nennen.

Eine Erklärung der vielen Fachausdrücke im ersten Act findet man in der gründlichen und anregenden Studie »Der Meistergesang in Geschichte und Kunst« von Curt Mey (Karlsruhe 1892). Darnach sind »Waisen« Verse, die keinen Reim, »Körner«, die ihn erst in einer nächsten Strophe finden, »Pausen« einsylbige Wörter, die an Stelle eines Verses stehen, »Schlagreime« zweisylbige »Pausen«, die mit einander reimen. »Falsche Meinung« bedeutet einen Verstoss gegen Sitte, Geschichte, Religion, »Laster« einen unreinen Reim wie eu und ei, »Anhang« eine Zusatzsylbe wie »bleiche« statt »bleich«, »Klebsylben« Zusammenziehungen wie »keim« für »keinem«, »falsch Gebänd« eine falsche Versverknüpfung, »Milben« die Verkürzung um einen Buchstaben des Reimes willen u. s. w.

Zweiter Aufzug.
Erste Scene.
Lebhaft.

Die Freuden des Johannistags zucken den Lehrbuben schon am Vorabend, indess sie die Fensterläden schliessen,

in den Gliedern, nur David hält sich abseits von dem ausgelassenen Singsang, rumort ihm doch Lene im Kopf herum; doch sie zu gewinnen, taugt kein Lehrbube, und so wünscht er sich das Blumenkränzlein aus Seiden fein, das ihm in der Schuhmacherei und Poeterei die Gesellenwürde eintragen soll. So überhört er zuerst ganz den Anruf seiner Allerliebsten, die ihn wegen des Ritters auszufragen kommt und ihm, da die Auskunft wenig tröstlich lautet, die zuerst versprochenen Leckerbissen im Korbe vorenthält. Die Neckereien der Lehrbuben über die kleine Familienscene beendet erst der dazwischentretende Sachs.*)

In dem Tanzchor, in dem das Johannistag-Motiv in lebhaftem Zeitmaasse sprüht, ist der Nonenaccord D-Fis-C-E mit liegenbleibender Tonica G zur Zeichnung der Ausgelassenheit der jungen Brut charakteristisch. Lenens Worte könnten wohl vom Orchester weniger bunt und in den Harmonien weniger wechselnd begleitet werden; die Scene zwischen Pogner und Eva giebt hierfür ein treffliches Beispiel. Bei der Nachricht vom Schicksal des Junkers kehrt Lenens Bedenklichkeits-Motiv (S. 501) wieder. Sachs tritt mit seinem Unmuths-Motiv (S. 508) unter die tobenden Lehrbuben und begiebt sich mit den Trillern des Arbeitsmotivs (S. 502) und weiteren Reminiscenzen aus David's Lection an den Ritter (»hab' ich das Leder glatt geschlagen«) an die Schuhmacherei.
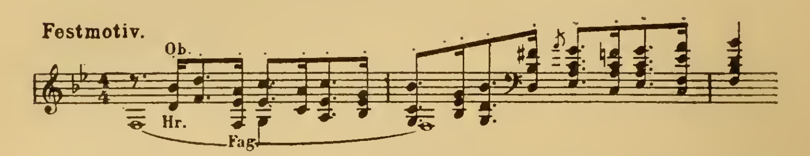
Zweite Scene. Sehr gemächlich.

Indess Sachs sich in sein Häuschen zurückzieht, kommt Pogner mit Eva, die beide dem nächsten Tage mit Bangen entgegen sehen, die Strasse herab. Pogner würde sich gern bei Sachs Raths erholen: er ist ein wohlmeinender, braver, doch auch selbstbewuster und ein wenig misstrauischer Mann und schleppt seine Last allein weiter: »War er's (Sachs) nicht, der meint', ich ging' zu weit? Und, blieb ich nicht im Geleise, war's nicht auf seine

*) Geschlamb', Geschlumbfer, trüber Brei, weil Alt und Jung mit einander freit. »Treff' ich dich am Schlag« der Hausthür, draussen.
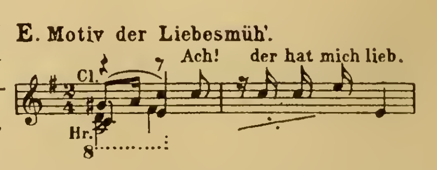
Weise? (und welcher meinte, dass, obschon ich nicht im Geleise blieb, dies dennoch nicht auf seine Weise geschah, weil ich das von ihm zugelassene Volk ausschloss?) Doch war's vielleicht auch Eitelkeit (Haschen nach Volksthümlichkeit, die Sachs zu seinem Vorschlage bewog)? Selbst bei seiner Tochter, die, bezeichnend genug, ihr Inneres vor ihm verbirgt und ihn mit sorglicher Zärtlichkeit *(geschmeidige Clarinettenfigur)* abfindet, vermag er keine Beruhigung zu gewinnen, und ihr beider Gespräch über den kommenden Festtag *(durch das Festmotiv erläutert):*

Sehr mässig.



bleibt unberührt von der Sorge, die doch beide verzehrt *(das Motiv der Sangesfreude begleitet in liebenswürdiger Gestaltung Pogner's Worte: ». . das edle Reis ertheilest als Gemahl dem Meister deiner Wahl!«)*

Doch Eva ist um einen Ausweg vorläufig noch nicht verlegen, und zu rechter Zeit schlägt Magdalena ihr den Hans Sachs vor:



den klugen väterlichen Freund, aus dem sie (mit ein wenig Koketterie schon herausbekommen wird, was ihr frommt *(man bemerke die Verwandtschaft des letzten Motivs mit dem Motiv der Rührung).* Während sich im Pogner'schen Hause vor der Hand alles zur Ruhe zu begeben scheint, setzt sich Sachs mit seiner Arbeit an die halb geöffnete Thür zum duftenden Flieder *(indess sich das Motiv des Unmuths zu einem Motiv des emsigen Schaffens mildert, das nach und nach vor dem Lenzmotiv schwindet).*

Dritte Scene.
Sehr gemächlich.

Ihm lässt die Erinnerung an das Lied des Ritters keine Ruhe, und weich und voll tauchen die Töne *(mit dem Terzengang der Hörner S. 306, 2. Beisp., während die Streichinstrumente geheimnissvoll erschauern)* wieder vor ihm auf.*) Mit der Bescheidenheit wahrer Seelengrösse bekennt er: »Ich fühl's — und kann's nicht versteh'n: — kann's nicht behalten, — doch auch nicht vergessen; und fass' ich es ganz, — kann ich's nicht messen . . . Kein' Regel wollte da passen, und war doch kein Fehler drin . . . Lenzes Gebot, die süsse Noth, die legten's ihm in die Brust.«

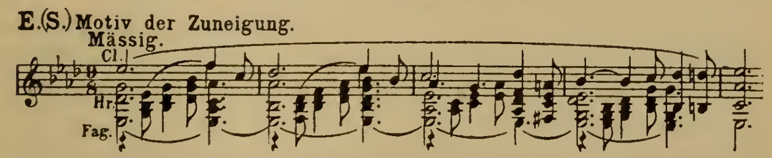
Sehr mässig.

Wie vom purpurnen Abendroth übergossen tauchen die Motive Walther's, von jedem Sturm und Drang, von jeder glühenden Leidenschaftlichkeit befreit, als Spiegelungen in der Seele des edeln Weisen wieder auf, und erst jetzt begreift man sie in ihrer vollen Schönheit.

Vierte Scene.

Mässig.

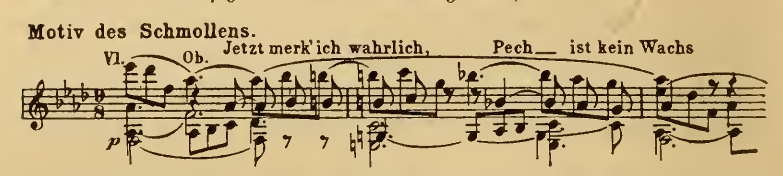
Endlich findet Eva Gelegenheit, dem Späherauge des Vaters auf ein Viertelstündchen zu entwischen und Sachs um Rath anzugehen *(Ihre wogende Unruhe kündet das Lenzmotiv, das hier die Ursache ihres Seelenzustandes, ihre Liebe zu Walther, verdeutlicht).* Und Sachs weiss die Ehre des späten Besuchs sehr wohl zu schätzen, denn er lässt schnell die Arbeit fahren *(Seine freudige Überraschung giebt sich in dem Übergange nach As-dur und in dem Eintritt des Motivs der Zuneigung, wie auch in der Verwendung der zartglänzenden Clarinette als Oberstimme kund):*
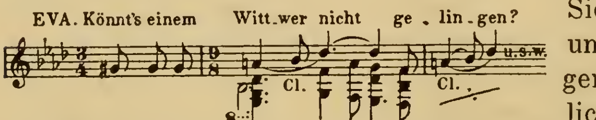


Ach, es sind nicht die neuen Schuhe, die sie herführen

*) »Gäb'st, Freund, lieber mich frei«, bezieht sich auf den Flieder, dessen Duft ihm die Glieder löst und ihn am Arbeiten hindert. Das eigenthümliche Wispern der Streichinstrumente kommt durch das Aufsetzen des Bogens dicht am Steg zu Stande.

(gleich nach dem obigen Motiv tritt auch das Motiv der Liebesmüh' zur Charakterisirung der Sorge Eva's auf), und doch, was es ist, weiss Sachs nicht zu finden, weiss Pech und Wachs, so meint sie, nicht zu unterscheiden *(Ihr Schmollen, sobald er ihre Anspielungen mit oder ohne Absicht missversteht, drückt sich häufig in der Wendung aus):*



So einfältig ist er nun freilich nicht, er weiss wohl: das Wachs ist für die Seidenfäden, in die er ihre Brautschuhe gefasst *(Motiv der Zuneigung in der etwas spitzen Oboe mit zierlicher Zwischenstimme der Vl.);* für den »derbren Gast« aber, dessen Schuhe er eben fertig macht, für Beckmesser *(Motiv der Zuneigung im Hr.)*, greift er zum Pech. Vom Herrn Stadtschreiber will sie nun freilich nichts wissen und verfällt auf einen Ausweg, der ihrer Schelmerei alle Ehre macht:



Sie geht, nur um Sachs gegen den unleidlichen Beckmesser anzustacheln, so weit, um ihm einen fein stilisirten, aber deutlichen Antrag zu machen, dessen Folgen er mit Wonne ausmalt und auf den er ihr als ein verständiger Mann, dem auch die Liebe keine Thorheit entschlüpfen lassen darf, und auch wohl, um sie auf die Probe zu stellen, schliesslich erwidert: »Ja, ja! Das hast du dir schön erdacht«.

Etwas belebend. Sie geräth über seinen gutmüthigen Spott in einen regelrechten Unwillen *(sein Spott prickelt in den Holzbläseraccorden)*, dem doch, wie ihre Worte sofort merken lassen, nur die Angst vor der verhassten Werbung des Stadtschreibers zu Grunde liegt. Er merkt es wohl und weist sie an

ihren Vater. Dass diesem die vertrauensvolle Mittheilsamkeit auch gegen seine Tochter abgeht, ersehen wir aus ihrer schroffen Bemerkung: »Wo so ein Meister den Kopf nur hat! Käm' ich zu euch wohl, fänd ich's (den Rath) zu Haus?« *(Bis hierher erstreckt sich der auf den drei letzten Motiven aufgebaute Satz, dessen zart vertraulicher Charakter durch das Motiv des Unmuths abgelöst wird).* Und wirklich muss Sachs seine Zerstreutheit zugeben, die er auf die Ereignisse in der Singschule als Ursache zurückführt. Das ist denn das Stichwort, auf dessen Eintritt Eva schon seit ihrem Kommen gewartet hat, und sie begiebt sich nunmehr mit einem Eifer an die Sondirung der aufgerollten Frage, der sie verdächtig machen würde, wenn nicht Sachs — immer noch zerstreut, oder gar mehr in Eva's Netze gegangen wäre, als es zuerst schien. Und Sachs, um ihr Interesse an dem Rittersmann zu verscheuchen, bindet ihr einen nicht minder ausgewachsenen Bären auf, indem er mit hellem Sarkasmus sich selbst in die enge Hirnschaale eines Beckmesser versetzt und von dem Standpunkt solcher künstlerischen Handwerkerei über Walther, den »Junker Hochmuth« zu Gerichte sitzt, wobei freilich für den Einsichtigen immer noch Weisheitskörner abfallen, wie: »denn wer als Meister ward geboren (wie Stolzing), der hat unter Meistern den schlimmsten Stand«. Seine Finte hat freilich ein Ergebniss, das ihm mit einem Schlage die Augen öffnet: Eva läuft voller Erregung über die garst'gen, neid'schen, tück'schen Mannsen und Meister Hansen davon: der Ritter hat's ihr angethan!

Etwas lebhafter.

Belebend.

Das Rührungsmotiv schildert den Eindruck, den der Gesang und das Schicksal des Ritters verursacht, ebenso wie Eva's Sorge; das glänzende Rittermotiv weicht schnell dem Liebesmühmotiv, dessen Aufwärtsschritte — »so sagt mir noch an, ob keinen der Meister zum Freund er gewann?« — hier wie

ängstliche Fragen erklingen; Sachsens scheinbarer Unwille gegen den Ritter greift auf Beckmesser's Neidmotiv zurück. Zum Schluss (»was wir erlernt mit Noth und Müh', dabei lasst uns in Ruh' verschnaufen . . . sein Glück ihm anderswo erblüh'«) schlägt der Spötter gar den vollendeten Bänkelsänger-ton an.

Das Duett darf für den Stil der »Meistersinger« als typisch gelten. Derselbe nähert sich weit mehr dem auf musikalische Austönung bedachten Stil des »Tristan« als dem die schärfste Charakteristik sogar unter Einbusse der musikalischen Schönheit anstrebenden Stil des »Nibelungenringes«. So werden sogar die Motive, die zuerst nur dem bestimmten Gefühlszustande einer einzigen Person entsprechen, zu allgemeinen Stimmungsmotiven erweitert und ohne Unterscheidung der grade singenden Person so lange durchgeführt, als die betreffende Grundstimmung an-dauert. Für eingehende Charakteristik sorgen dann wohl Klang-farbe und Verzierungswerk, doch bleibt die Wahrung der Grund-stimmung das Hauptsächliche. In diesem Sinne nannten wir die erste Meisterscene (I. Aufz. III. Scene) »symphonisch«, wie es der erste Theil dieses Duetts, wie es zahlreiche Theile des »Tristan« und »Siegfried« sind, wo überall die Grundeinheit eines musikalischen Rahmens die handelnden Personen umfasst. Nur in der getreuen Anpassung dieses Rahmens an die Grundstimmung der Dichtung besteht hier das Verdienst Wagner's, aber nicht in der Durchführung seines Reformgedankens. Er ist an diesen Stellen also, wenn man die Veränderung der Ausdrucksmittel in neuerer Zeit in Anschlag bringt, in Bezug auf das künstle-rische Princip, auf das Verhältniss zwischen Poesie und Musik, auf die Intensität und Gemässheit des künstlerischen Ausdrucks, vollkommen eins mit seinen grossen Vorgängern. Man wird aber bei diesen einheitlichen Sätzen auch immer das Vorhanden-sein einer nach Austönung verlangenden, »lyrischen« Grund-stimmung feststellen können, die ja der Musik die Seele ein-haucht. Daraus ergiebt sich denn, dass Wagner bis auf wenige Theile des »Nibelungenringes« auch der Musik stets ihr volles, mit der dramatischen Wahrheit vereinbartes Recht wahrte, dass er, gemeinhin gesagt, auch die schönste Musik zu schreiben vermochte, sobald er nur im Hinblick auf das Drama eine solche als angemessen empfand.

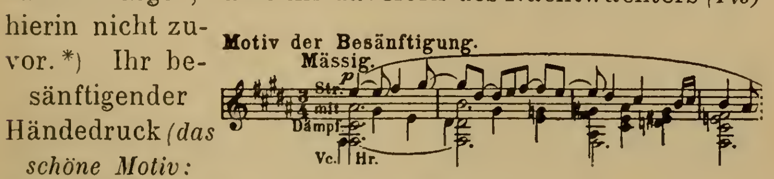
Glaubte Sachs einen Bund Eva's mit dem Ritter zu verhindern, aus Rücksicht der Standesungleichheit oder

mit dem Hintergedanken seiner eigenen Heirath mit ihr, so weiss er jetzt, dass derselbe eine nothwendige Bedingung des Lebensglücks der Liebenden geworden ist, und sein ganzes Augenmerk richtet sich darauf, diesen Bund in die Bahn der guten Sitte und wenn möglich des Preisgerichts am Johannistage einzulenken. So spielt er denn von seiner Werkstatt aus zunächst den Beobachter. Er braucht nicht lange zu harren, als Walther erscheint.

Fünfte Scene. Ziemlich lebhaft.

(Sein Nahen wird musikalisch spannungsvoll dargestellt; der Eintritt der tiefen Tr. (H) erhebt Eva's Hoffnung auf sein Kommen zur Gewissheit; im Orchester mahnt Sachsens Unmuths-Motiv). Eva's stürmischer Begrüssung, die in ihm den Helden des Preises und ihren einzigen Freund erblickt *(Motiv der Liebesmühe in schwungvoller Aufhellung)* setzt er im Hinblick auf ihres Vaters Wille Zurückhaltung entgegen, und von ihrer Liebe verlangt er nichts Geringeres, als dass sie mit ihm entfliehen soll dahin, »wo er Meister im Haus« *(Anklang an den Schluss des Liedes »Am stillen Heerd«);* die Zunft aber übergiesst er so sehr mit Grimm und Hohn, dass selbst Eva Mühe hätte, ihn zur Ruhe zurückzubringen, käme ihr das Horn des Nachtwächters *(Fis)* hierin nicht zuvor.*) Ihr besänftigender Händedruck *(das schöne Motiv:*

Lebhaft (Neidmotiv, Vierton).



Mässig.

führt blitzschnell eine milde Nachtstimmung herbei) lässt seinen Eifer vollends verrauchen, er räumt dem Nachtwächter

*) Das Duett sollte von Eva's Gesange an bis zu Walther's Ausfall gegen die Meister breit genug genommen werden, dass die Kantilenen des Orchesters und die Worte der Singenden ohne jeden hastigen Tactzwang zum Vorschein kommen können. Ein Sprung ist nur zulässig von: »Kleister« auf den Nachtwächterhornruf; der kürzere von: »folg' mir hinaus!« leidet an dem Widersinn, dass Eva Walther einen Zorn vorwirft, der gerade im Augenblick beschwichtigt ist.

das Feld, der, ein Musikant von Gottes Gnaden, auf das Fis seines Horns ein gemüthliches Lied mit C anhebt.

Langsam (Lied des Nachtwächters).

Sechste Scene.

Mässig.

Nun hat sich, um »des Mädchens Herz zu ersingen«, Beckmesser zu einem Ständchen in stiller Nacht angemeldet. Ihn schnell los zu werden und auch aus weiblicher Schelmerei muss Lene in Eva's Kleidung ans Fenster, indess diese, als Amme umgewandelt, zu ihrem Ritter eilt, der unter der trügenden Schaale den wahren Kern schnell erkennt. Beide wollen fliehen, als aus Sachsens Werkstatt greller Lichtschein dringt; noch ist dieser nicht verschwunden, als Beckmesser's Laute hörbar wird und Sachs gar Schemel und Werktisch vor das Haus stellt. So eingezwängt zwischen Nachtwächter, Sachs und Beckmesser sucht das Liebespaar auf der Bank unter der Linde Zuflucht *(Die hastigen Erörterungen Eva's und Walther's verbindet das zu dem Erzittern der Str. zart erklingende Besänftigungs-Motiv).*

Ziemlich lebhaft.

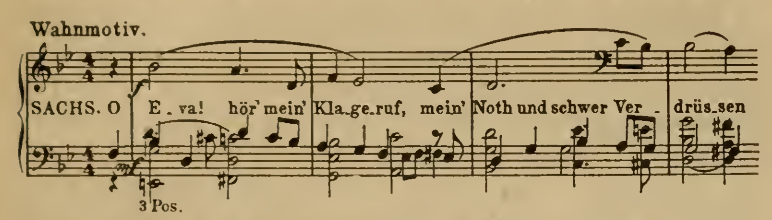
Mässig.

Kräftig bewegt.

Jetzt gilt's, Beckmesser zum Verweilen zu zwingen, damit das Pärchen nicht entwischt, und darum singt Sachs unter der Arbeit sein in Text und Musik gleich ergötzliches, derb humoristisches Lied von der Beschuhung des ersten Menschenpaares in die Nacht hinaus*) *(Als Ritornell dient stets das Unmuths-Motiv, Beckmesser wird durch das Neid-Motiv gekennzeichnet).* Beckmesser, der den Schuster, um ihn zu beschwichtigen, anspricht, kann ihn am Heruntersingen voller drei Strophen nicht hindern, wobei seine grösste Besorgniss darin besteht, dass seine Auserwählte ihn fälschlich für den Sänger halten möchte. Indess ist Sachs doch nicht so gleichgültig an Eva vorübergegangen, als dass nicht sein Lied mit einer von dieser

*) Von den vielen Streichungen, durch welche die »Meistersinger« auf die vorschriftsmässige Länge amputirt werden, sollte doch die zweite von Selbstironie strotzende Strophe ausgenommen sein.

wohl verstandenen Anspielung auf sie endete *(Den Anfang der dritten Strophe begleitet das elegische Wahn-Motiv:*



auf dessen Weise auch Eva alsbald in die erregten Worte ausbricht: »Mich schmerzt das Lied, ich weiss nicht wie!«). Der pfiffige Beckmesser betheuert ihm endlich, er wolle ihm als bewährten Kunstfreund nur sein Werbelied für die Pognerin zur Begutachtung vortragen, womit er freilich bei Sachs, der ihm seine hämischen Ausfälle aus der Singschule vorhält, schlecht ankommt.

Sehr lebhaft.

Sein infolgedessen erneuter Wuthanfall hat nur die Folge, dass Sachs ihn frägt: »war das eu'r Lied? zwar wenig Regel, doch klang's recht stolz«.*) Endlich kommt ein Kompromiss zu Stande, demzufolge Beckmesser sein Ständchen singt, indess Sachs, um die Arbeit nicht zu versäumen, mit Schlägen des Hammers auf den Leisten das Merkeramt verrichtet.

Motivisch werden bei dieser Unterredung neue tänzelnde Umbildungen des Neid-Motivs, die den Konflikt in dem auf Lene am Fenster schielenden und über Sachs erbosten Beckmesser wiederspiegeln, der 2. Tact des Meistergesangs als Wahrzeichen der Kunstregel, Sachsens Unmuths-Motiv und das auf Sachsens Schläge zielende Poch-Motiv:

Pochmotiv.
Ob. stacc.

verarbeitet, bis am Ende des Wortwechsels das Besänftigungs-Motiv eine melodisch liebliche Orchestergrundlage für ein

*) Ein etwas gewaltsamer Sprung überschlägt nach Sachsens Worten: »Die sind's gewöhnt, . . o Eva, Eva!« 88 Tacte bis »Verdammte Bosheit!«

kurzes Ensemble und dem Ohr einen erquickenden Ruhepunkt gewährt.

Mässig.
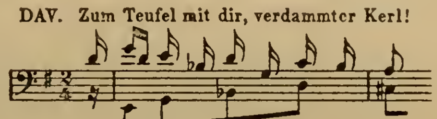
Beckmesser hätte sein Ständchen wohl drangegeben, wenn er dessen Folgen hätte ahnen können. Die Merkerschläge, die Sachs, wie leicht festzustellen, mit vollem Fug bewerkstelligt, reichen für diesen grade hin, um des Herrn Schreibers Brautwerberschuhe zu beenden. Der nervösen Unruhe, die ihn zuerst bei jedem Schlage packt *(und die in zuckenden Trillern und Verzierungen sein Lied begleitet)* wird er soweit Herr, um den Schlägen und schliesslich Sachsens Gesange zum Trotz sein langes Lied weiterzusingen. Da es dabei nicht sehr leise hergeht, erwacht David, findet Lene am Fenster und geht eifersüchtig dem Schreiber mit einem handfesten Knüttel zu Leibe. Das bildet das Signal für die Übrigen, und ganz Nürnberg eilt zusammen, um bei dieser Gelegenheit den aufgespeicherten Vorrath an Hass und Neid in Prügel umzusetzen. Die klugen Frauen, die aus den Häusern zusahen, holen unterdess Kübel mit Wasser herbei, und ihre wohlgezielten Güsse zusammen mit dem Horn des Nachtwächters scheuchen den Tumult wie einen Spuk hinweg; Walther, der sich, das Schwert in der Hand, mit Eva einen Weg durch die Menge bahnen wollte, wird von Sachs in dessen Haus gezogen. Der Mond giesst sein Silberlicht über Nürnberg aus, und der zurückkehrende Nachtwächter, der alles ebenda im tiefsten Frieden findet, wo er eben noch wüstes Geschrei vernahm, bekreuzt sich und singt ängstlich sein Stundenlied.

Siebente Scene.

Etwas schneller.

Beckmesser wird auf den deutschen Theatern meist zu einer lächerlichen Possenfigur degradirt, dessen kleinliche Beschränktheit so sehr mit Mätzchen und Grimassen überladen wird, dass die Galerie am meisten dabei auf die Kosten kommt. Wie namentlich von Bayreuth aus durch das Muster der lebendigen Vorstellung betont wurde, soll das Lächerliche dieses Charakters mehr dem Übermaass seiner neidischen Laune und

dem Widerspruch zwischen dem ihm übertragenen und von ihm mit grösstem Dünkel versehenen Amt des Merkers und seiner Beschränktheit entspringen. In der Bemessung der letztgenannten Eigenschaft ist nun Wagner allerdings über die Grenzen der dramatischen Wahrscheinlichkeit hinausgegangen, wenn auch zugegeben werden muss, dass die Bühnenwirkung einer grellen Zeichnung benöthigt. Aber das Ständchen wimmelt so von Schnitzern und ist so kindischen Inhalts, dass man an der Zunft irre wird, die einen so ausgemachten Einfaltspinsel zum Merker bestellt; und ebenso an Sachs, der mehr als einmal betont, dass er die Regeln bewahrt zu sehen trachtet. Ist dies Ständchen selbst nun ein Sprung in's Possenhafte, so zeigt sich dagegen in der Verwendung der Motive desselben im Ensemble der Prügelscene der vollendete Meister. Diese selbst beginnt bei David's Worten mit dem Motiv:



das lebhaft an Siegfried's Kraft-Motiv (S. 201) erinnert, wird doch hier ja auch der wackre David zum Helden. Als Stützpunkte in dem mit grösster kontrapunktischer Kunst angelegten Ensemble dienen die Einsätze des Poch-Motivs, die Phrasen des Beckmesserständchens. Die Beruhigung vollzieht sich mit dem Besänftigungs-Motiv und dem neckisch von oben in die Tiefe fortgesponnenen Poch-Motiv. Dieser Bühnenvorgang, scenisch so lebendig und unterhaltend und musikalisch so fein gearbeitet und wirkungsvoll, wurde bei dem Einzug der Oper in's Berliner Hoftheater 1869 so unbarmherzig niedergezischt, dass erst in der neunten Aufführung die bereits stark gekürzte Musik zu vernehmen war. In Bayreuth 1887 bildete die Prügelscene einen Glanzpunkt der Aufführung. Bei ihrer enormen Schwierigkeit wird sie ausser an Hoftheatern überhaupt nur dann musikalisch genau wiederzugeben sein, wenn die Ausführenden sich eines erleichterten Arrangements bedienen oder wenn sicher vorbereitete Dilettantenvereine sich, wie das schon mehrfach geschehen ist, an der Aufführung betheiligen.

Dritter Aufzug.
Vorspiel.
Etwas gedehnt.

»Wahn, Wahn! überall Wahn!« so tönt es dem verlassenen Poeten in seiner Schusterwerkstatt aus Büchern, aus dem Leben entgegen. Sein Weib verlor er, seine Kinder zogen in die Welt, das Mädchen, dessen Reiz ihm in sein beginnendes Greisenalter hineinleuchtete, ist einem Andern bestimmt, ein

Wahn, ein holder Wahn war es, als er einen Augenblick an ihre Liebe glaubte, und Entsagung ist die Tugend, die er üben muss und die in der einsamen Melodie athmet, mit der der neue Aufzug anhebt (Wahnmotiv). Doch in seinem künstlerischen Schaffen findet er einen Trost, und darum verdrängt den Entsagungsgesang bald das feierliche Lied, in dem er die Schönheit der Natur besingt und mit dem ihn später das Volk auf der Wiese begrüsst »Wach auf!«) Und in diesem grossartigen Naturbilde findet auch Eva's verklärte Gestalt (vergl. die Reminiscenz aus seinem Schusterliede) einen würdigen Platz, und ob auch die Trauer der Entsagung ihn noch einmal mit aller Gewalt erfasst, er weiss sie schnell mit dem Zauberstabe der künstlerischen Schöpferkraft zu beschwichtigen.*

Erste Scene. Mässig.

Hatten wir bis jetzt nur Gelegenheit, David als redseligen Wichtigthuer, als Verliebten und Eifersüchtigen zu beobachten, so lernen wir am Morgen des Johannistags seine durch und durch rechtschaffene, treue Art kennen. Zwar schielt er, während er seinem Herrn den Zusammenhang der gestrigen Erlebnisse erklärt und einer Strafe gewärtig ist, lüstern nach der Wurst und dem Kuchen, den er am Festtage, der ja auch Sachsens Namenstag ist, dem Gebieter darbringt. Seine Aufrichtigkeit, mit der er alles eingesteht, sein Rath an Sachs, sich wieder zu vermählen, und nicht am wenigsten sein frisches, schlichtes Namenstagslied gewinnen uns für ihn nicht minder, wie sie auch seinen in ernstes Lesen versenkten Herrn nach und nach in die freundlichste Stimmung zu versetzen vermögen.

Über der ganzen Scene liegt ein naiver liebenswürdiger Humor, der durch das muntere Motiv David's angeschlagen und glücklich festgehalten wird und der sich bei Lenens Erwähnung verzierlicht. Wichtig zum Verständniss der Stimmung Sachsens sind wieder die Reminiscenzen aus seinem

---

*) Die Verse dieses Chors stammen in der That von Hans Sachs.
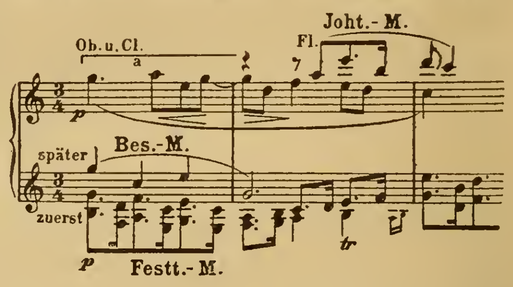
Duett mit Eva (Liebesmüh-Motiv bei »Wie kamen mir die [Blumen und Bänder] ins Haus?« Auch das Motiv des Schmollens wird mehrmals gestreift). Einen drolligen musikalischen Witz leistet wider Willen David, indem er sein Lied zuerst mit grosser Zuversichtlichkeit auf die Weise des Beckmesserschen Ständchens und somit auf das Hauptthema der Prügelscene beginnt.

Der zweite Monolog Sachsens verräth uns sein ureigenstes Empfinden. Was er im Buche las, hat er eben erst erlebt: unglückselige Verblendung der Menschen, die (von ihren Begierden in Flucht geschlagen) »zu jagen« (Lust zu erjagen) wähnen, uralter Wahn, der, »steht's wo im Lauf« (wenn er einmal seinen Verlauf einzustellen scheint), »sich nur neue Kraft anschläft«, derselbe Wahn, an dessen Faden er zog (indem er Beckmesser höhnte), um bei jugendheissen Gemüthe(r)n ein Unglück zu verhüten, wodurch er einen vollständigen »Wuthesbrand« entfesselte. Doch jetzt »kam Johannistag!« und mit ihm die Pflicht, den Schaden gut zu machen und den unvermeidlichen Wahn zu gutem Ende zu lenken.

Dieser Monolog ist von den vielen schönen Sätzen des Werkes sicherlich der schönste, der Kraft der Poesie wie dem musikalischen Ausdruck nach ernsteste und tiefste. Die vielstimmige Verarbeitung des Wahnmotivs veranschaulicht das Umsichgreifen der Thorheit. Den scheinbaren Stillstand derselben (»Steht's wo im Lauf«) deutet das Lenzmotiv als Erinnerung an seinen Monolog am Fliederbusch an, das, schnell verwirrt und überhastet, jäh abbricht. Als zweites Beispiel eines solchen scheinbaren Stillstandes führt er in sonnig lachendem Bilde die Stadt Nürberg an (Absätze des Festmotivs mit einer behaglichen Gegenmelodie). Das erneute Emporbrechen der Wahnesthorheit wird mit demselben Motiv in immer heftigerer Steigerung bis zum grellen Erklingen des Pochmotivs wiedergegeben. Die Schilderung der eigentlichen Ursache (die sowohl Walther wie auch ihm in die Schuhe zu schieben ist): »ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht, der hat den

Sehr mässig.

Schaden angericht't . . . der Flieder war's« entrollt eine wundervolle Tonminiatur; zuerst zieht das Besänftigungmotiv schmeichelnd vorüber, dann sprüht und leuchtet das Pochmotiv in zarten Accordfunken (Harfe, Vl. pizz., Hbl.): das heimlich süsse Liebessehnen war Schuld an der Johannisnacht. Sehr breit. *Das Anbrechen des Johannistages lässt in schneller Steigerung und imposanter Harmoniefülle das Johannistags-Motiv erklingen; dieses deutet in seiner Vereinigung mit einer dem Sangesfreude-Motiv verwandten Vorausnahme aus Walther's Preislied (a) und dem Festtags-Motiv, an dessen Stelle gleich darauf das Motiv der Liebesseligkeit tritt, auf ein gutes Gelingen der Wahnlenkung:*

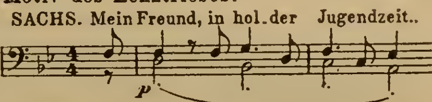


Zweite Scene. Die Hauptperson der Handlung, deren Fäden Sachs zu gutem Ende fügen soll, lässt nicht auf sich warten: sein unfreiwilliger Gast Walther tritt, vom Schlummer wohlgestärkt, in's Zimmer *(Harfenarpeggien).* Ziemlich bewegt. Nicht: Geschehenes vertuschen und Satzungen ändern, sondern beides klug ausnutzen, das ist Sachsens Programm, und so sucht er Walther für die Schaffung eines neuen Meisterliedes zu gewinnen. Ein schöner Traum, den dieser erschaute, bietet sich als willkommener Inhalt *(Als Hauptmotiv für die Bekehrung Walther's zu den Satzungen des Meistergesangs dient das bereits im ersten Act [Sachs: »des Ritters Lied und Weise, sie fand ich neu, doch nicht verwirrt«] ähnlich aufgetretene Motiv, besonders im Theil a):*



Dichten, so meint Sachs, sei »nichts als Wahrtraumdeuterei«, und später: »Traum

und Dichterei sind Freunde beid', steh'n gern sich bei«, und macht sich daran, dem Willfährigen die Merkmale eines Meisterliedes darzulegen. Der Unterschied zwischen diesem und Walther's Improvisation ist gering genug und besteht nur in der Form. Bei Walther war der Lenz der Formbildner, in jenem ist es die dem Lenztriebe nachschaffende, begrenzende, glättende Hand des reifen Künstlers.*) *(Als zweites Hauptmotiv erscheint das Motiv des Lenztriebes, dessen Verwandtschaft — Folge von Quint, Sext und Terz, namentlich der letzte Quartenschritt — mit den meisten auf den Kunstgesang bezüglichen Motiven leicht zu ersehen ist:*



Sachsens Schlussfolgerung: »Meister nennt man die«, wird durch das Motiv des Meistergesangs unterstrichen.) Die Regel aber entnimmt man dem dichterischen Inhalt selbst und befolgt sie dann.

Nicht alles an dieser ästhetischen Erörterung ist so bündig, wie der letzte Satz, und man wird zugeben müssen, dass sie musikalisch anziehender gerathen ist als gedanklich und sprachlich.

Dafür, dass Walther sie aber richtig bewahre, sorgt Sachs, der das Traumlied zu Papier bringt und jeden Absatz mit humoristisch lehrhaften Bemerkungen begleitet und der den Ritter unvermerkt zur Schaffung zweier wohlgesetzter »Bare« anleitet.

Mässig langsam (Traumlied).

Auch bei diesem Liede wird man die grössere Schönheit mehr auf der Seite der schlichten und herzlichen Musik als der nicht leicht verständlichen und pathetisch ausgedrückten
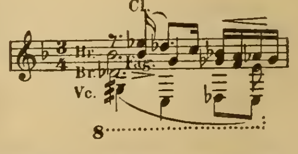
*) Walther: »Doch wem der Lenz schon lang' entronnen, wie wird er dem im Bild gewonnen«, wie schafft dieser sich ein Abbild des Lenzes? Sachs: »Er frischt es an, so gut er kann«, und darum möchte auch ich dies Abbild gern durch Euch aufgefrischt haben. Als Sprung würde die Auslassung des zweiten Es-dur bis zum 9. Tacte vor dem Traumliede ausschl. angängig sein. Dieser müsste dann lauten C-Es-As und Sachs sänge »Ihr stellt sie« auf As.

Dichtung suchen müssen, und von Neuem könnte uns für Walther's Schicksal bangen, hätten nicht schon die Nürnberger Meister über einer schönen Melodie am Texte vergessen.

Während eines festlich-marschartigen Zwischensatzes *(Festtags-Motiv, Ritter- und Liebesmüh-Motiv)* entfernen sich Beide, um sich zum Fest zu schmücken.

Dritte Scene.
Sehr mässig.

Der Anfang des Beckmesser'schen Ständchens mit dem bald folgenden Poch-Motiv verräth uns das Nahen des Herrn Stadtschreibers *(Beide Motive und die dem Lautengeklimper nachgebildeten Arpeggien erläutern musikalisch das Mienenspiel des von David übel zugerichteten Merkers).* In wilder Folge jagen die peinlichen Erinnerungen an den gestrigen Tag in seinem Geist vorüber, darunter auch Walther's Bild *(Ritter-Motiv),* das er eifersüchtig zu verscheuchen sucht, als ihn vermeintlicher Gassenlärm an's Fenster ruft *(zu dem Anfang des Ständchens gesellt sich der Anfang des Abgesangs desselben).* Gepeinigt nimmt er am Werktisch Platz, wo er Sachsens Niederschrift findet *(Anfang des Traumliedes).* Jetzt giebt's für ihn keinen Zweifel mehr: Sachs will selbst um Eva werben. *(Seine katzenjämmerliche Stimmung klingt in der Gestaltung des Merker-Motivs wieder:*



Schnell.

Mehr Selbstbewusstsein spiegelt das Motiv wieder, das den Ausbruch seiner moralischen Entrüstung über Sachsens scheinbare Schurkerei begleitet:

das sich auch der inzwischen eintretende Sachs in seiner Abwehr in maassvoller und freundlicherer Veränderung zu eigen macht und das allmählich in einen Nachklang aus dem Duett Sachsens mit David überleitet (David: »Sollt' ich nicht lieber Brautführer sein«?)

Sehr mässig.

Um ihn ganz zu beruhigen, macht Sachs ihm das Gedicht*) zum Geschenk *(unter motivischer*
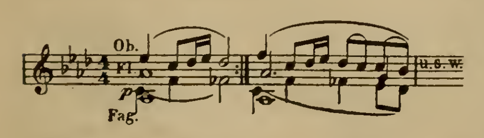
*) ohne die nicht aufgezeichnete Musik.

Benutzung des Auftacts des Meisterregel-Motivs), und jetzt gesteht ihm der hochbeglückte Beckmesser seine Skrupel in Betreff seines verhängnissvollen Ständchens, die ihn eigentlich zu Sachs getrieben und die er durch Gewinnung eines neuen Liedes aus der Welt schaffen möchte.*) Den letzten Rest des Misstrauens tilgt Sachs, indem er ihm schwört, nie sagen zu wollen, das Lied sei von ihm *(Die übermässige Freude, die dem vielgeplagten Beckmesser vollends zu Kopfe steigt, wird mit den aus der Lautenbegleitung bekannten Quartenschritten, mit dem Vierton und mit tänzelnden Rhythmen, bald im 3/4-, bald im 2/4-Tact erläutert).*

Vierte Scene. Mässig.

Wie Beckmesser in Sachs angeblich den Schuhmacher aufsuchte, so klagt auch Evchen, dass sie der Schuh drücke, und wie jener, so erhält auch sie soviel Bescheid, als es die Lenkung des Wahns durch Sachs gestattet. Freilich geht er ihrem Schuhwerk gründlicher zu Leibe, und dafür ist auch der ihr ertheilte Bescheid stichhaltiger. Denn während er ihr den Schuh vom Fusse zieht, erscheint Walther in schmucker Ritterkleidung in der Thür, und da sein Traum durch ihre Gegenwart erfüllt wurde, so berichtet er in einer knappen Wiederholung seines Liedes die Traumdeutung zum Entzücken seiner Braut und zur vollen Beruhigung Sachsens.

Auf das Motiv der Zuneigung folgt bald das Motiv, das den zarten Kummer holder Jungfräulichkeit reizvoll ausdrückt:



Gelegentlich, sobald es sich um schusterliche Fachfragen handelt, erscheint auch Sachsens Unmuths-Motiv. Den Junker verkündigt der Nonen-Accord auf Fis und das freilich in diesem Moment besonders angebrachte Besänftigungs-Motiv.
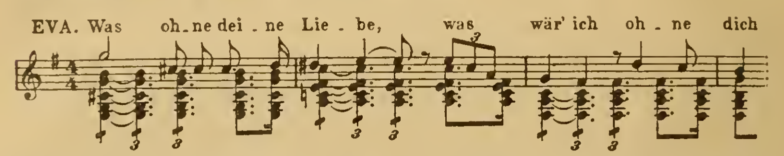
---

*) Sprung nach »Ein Gedicht von Sachs?« auf »Und doch! Wenn's nur eine Falle wär'?«

Sachsens Brautwerbung, während er arbeitet und sie in Verzückung dasteht, ist natürlich ein Ausfluss seiner Selbstironie.

Sehr lebhaft.

Dem edeln Sachs vor allen gilt Eva's überströmender Dank; ihn, so gesteht sie, hätte sie zum Gemahl erwählt, doch jetzt hat sie's gewählt, und freilich zieht sie der freien Wahl der Freundschaft den Zwang der Liebe vor.

Bevor Eva ihrem Dank (Wahn-Motiv) feurige Worte verleiht, bricht Sachs in launige Klagen über seinen Stand aus. Dieser Satz dürfte behufs unmittelbarerer und packenderer Wirkung des Gesanges der Eva auszulassen sein (Sehr lebhaft 10 Takte, darauf setzt Eva: »Sachs: Mein Freund!« mit dem zweiten Viertel ein). Das Haupt-Motiv des schwungvollen und innigen Satzes ist die Kantilene:



Ein artiges Selbstcitat begeht der Komponist mit dem Anfang der Einleitung und dem Haupt-Motiv der Klage Marke's aus dem II. Act des »Tristan«.

Merklich langsamer.

Und so kann der geschickte Regisseur des Wahns mit zufriedenem Sinn seine Heerschaaren mustern, unter die sich auch schnell Lene und David mischen, und kann dem Wahn eine rosige Seite abgewinnen, indem er, feierliche Würde in den Mienen, gemüthvollen Humor im Herzen, Walther's Lied als »selige Morgentraum-Deutweise« tauft und die Taufhandlung, nach schneller Beförderung David's zum Gesellen, vor vier giltigen Zeugen mit Eva als der Spruchsprecherin vornimmt. *Nach einem kernigen Motiv, dessen Abwärtssprung in die verminderte Quint auch Eva's Gesange im Quintett zu eigen ist, wird der Choral des Anfangs zur Bezeichnung des feierlichen Charakters der Handlung, sowie zu würdevollen Kadenzirungen Sachsens*

verwerthet. Das berühmte Quintett ist neben seiner kunstvollen Arbeit auch in der Stimmung und im Stimmklange so berückend, dass man wünschte, Wagner wäre seinem Princip, das im Interesse der dramatischen Wahrheit das Zusammensingen verschiedener Personen fast gänzlich ausschloss, häufiger untreu geworden, als er es gethan hat. Als Mittelstück des Satzes, als Abgesang zwischen den Eckstollen dieses Bars, erscheint der Anfang des Täuflings, des Traumliedes. In die Festtags-, Johannistags-, Meistergesangs-Motive mischen sich darauf die hinter dem geschlossenen Vorhang erklingenden Fanfaren.

Langsam, doch leicht fliessend (Quintett).

Allmählich etwas belebter.

Zum Johannisfeste auf der Pegnitzwiese eilt die ganze Stadt hinaus, die Zünfte mit Fahnen und in guter Ordnung voran, die Schuster, dann die Schneider, zuletzt die Bäcker. Das wahre Volksleben entfaltet sich, wie immer, erst mit der Ankunft des schönen Geschlechts.

Fünfte Scene (Verwandlung).

Die drei Chöre der aufziehenden Gewerke halten den volksthümlichen Ton, den sie anschlagen, nicht genügend fest und verlieren sich in Kleinmalerei, die ergötzlich genug ist, aber nicht ganz zu dem schlichten Handwerkerthum passt. Am einheitlichsten und passendsten ist der Schusterchor, der nur in der Verwendung des Unmuths-Motivs die Grenzen des Volksliedes überschreitet, weniger der zu abspringende und schwer zu intonirende Schneiderchor, am wenigsten der kurze und dabei zerfallende Bäckerchor. Ganz allerliebst dagegen ist der sich anschliessende Walzer.

Der Tanz, in welchem die Lehrbuben den Gesellen die Schönen listig zu entringen suchen, wird durch den grossmächtigen Aufzug der Meistersinger *(mit dem ersten Theil des Vorspiels)* unterbrochen. Kaum ist das Volk Sachsens ansichtig geworden, als es in bewundernder Ehrfurcht vor ihm in den breitgefügten, erhabenen Begrüssungschor ausbricht; nichts Würdigeres weiss die Schaar ihm darzubringen, als dessen eignes Kunstwerk, auf das sie

Mässig.

Langsam und feierlich.

Lebhaft. brausende Heilsrufe folgen lässt (vgl. S. 320 Z. 6). Nachdem Gemächlich. Sachs in Pogner's Auftrag Bedingungen und Preis des Wettsingens genannt und Beckmesser ihm heimlich seine Lage mit den köstlichen Worten erklärt hat: »das Lied, bin's sicher, zwar Niemand versteht; doch bau' ich auf eure Leicht und belebt. Popularität!«, fasst dieser, von Angstschweiss bedeckt und von dem Gekicher des Volks begleitet, auf dem Rasenhügel des Werbesängers Posto.

Sachsens Rührung über die unerwartete Huldigung tönt im Wahn-Motiv aus, das dann bei dem Bericht über das Wettsingen vom Motiv der Meisterregel, weiter, in ziemlich getreuer Anlehnung an Pogner's Anrede an die Meister im ersten Act, vom Motiv der Würde in immer reicherer Verzierung, gelegentlich auch vom Johannistags- und vom Festtags-Motiv abgelöst wird. Das Bereiten des Rasenhügels durch die Lehrbuben wird von dem Motiv der Zunft, das Gekicher vom Streit-Motiv genau in der Weise des Vorspiels (ohne die dort auf Walther bezüglichen Zwischensätze) musikalisch erläutert.

Sehr mässig. Es lässt sich denken, wie tief Beckmesser in die erhabene Ausdrucksweise des Liedes, das jedem gewöhnlichen Sterblichen zu denken giebt, im Zeitraum weniger Stunden eindringen konnte, und deswegen ist das, was er vorbringt, ein aus Wortverdrehungen theilweise bedenklichster Art zusammengesetzter Unsinn. Seine dem Ständchen nachgebildete Melodie ist, obschon er vorhin sich mit seiner Erkennungsmarke: »Beckmesser! Keiner besser!« als findiger Tönebildner berühmte, ein Spiegelbild seiner jammerwürdigen Gestalt *(Den Zwischenreden* Schnell. *des Volks liegt das Merker-Motiv zu Grunde).* Als sein Gesang eine unaufhaltsame und allgemeine Heiterkeit entfesselt, bezeichnet er wüthend *(mit dem Motiv S. 324 u.* Mässig. *im Dreiviertelact)* Sachs als den Verfasser, der, also hart verklagt, den wahren Urheber zum Zeugen aufruft *(die*

Anfangs belebte Musik mündet in das Liebesmüh- und Sehnsuchts-Motiv und bereitet so den Gesang Walther's vor).

Sehr mässig.

Es ist gut, dass die Meister Sachsens Niederschrift, in der sie Walther's Lied während des Vortrags Anfangs nachlesen, voll Ergriffenheit bald fallen lassen, sonst würden sie merken, dass sein neuschaffender Geist die einmal gewandelte Strasse in Wort und Ton meidet. Aber der Reiz, den er beiden trotzdem zu geben weiss, die reine Begeisterung, die ihm beides eingiebt, üben einen so gewaltigen Eindruck, dass unwillkürlich Alle leise in die schöne Weise mit einstimmen und sich schier nicht daran genug thun können, zuletzt auch Eva, die den Sieger bekränzt.

Mässig.

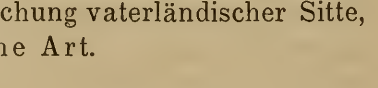
Doch der Wahn muss völlig zu gutem Ende geleitet werden und darum tritt Meister Pogner vor Walther hin, um ihm die Meisterkette umzuhängen *(Meisters-Fanfare).*

Langsam.

Da erwacht Walther's geknickter Stolz, er weist die Ehre zurück *(»will ohne Meister selig sein«! mit der gleitenden Figur des Quintetts als Ausdruck dieser »meisterlosen« Seligkeit).*

Mässig bewegt.

Nunmehr ergreift der würdige Sachs noch einmal das Wort, um *(in getreuer Anlehnung an den Schluss des Vorspiels)* Walther dran zu gemahnen, wie jetzt, wo der Kunstsinn der Höfe zerfallen und zerfahren sei, die Meister allein die deutsche Kunst noch hüten, als festen Schutz gegen die kommende Verwälschung vaterländischer Sitte, als Hort für wahre deutsche Art.





Wagner hat sich, gleich Verdi, nur einmal in seiner Laufbahn gemüssigt gefühlt, eine komische Oper zu schreiben; nur einmal hat es ihn gelüstet, seine Entdekkungsfahrten durch das unausgebaute Bereich der Sage zu unterbrechen und einen Spaziergang durch die geebneten Strassen der Geschichte zu versuchen. Er hat dem ihm von der Muse verliehenen Pfund auch auf diesem Gebiete reiche Zinsen abgerungen, und wenn er sonst der tragischen Oper, der musikalischen Tragödie ausschliesslich treu geblieben ist, so hat er nur einen Akt weiser Selbstbeschränkung vollzogen, indem er seine Kräfte auf das denselben am meisten zusagende Tummelfeld zusammenzog. Jedenfalls hat er sich in den »Meistersingern« als ein Humorist ersten Ranges und als ein echtbürtiger Sohn seines Vaterlandes erwiesen.

Schon die Wahl des Stoffes darf als ausserordentlich glücklich gelten. Die Auflehnung der Jungen gegen die Alten, der dichterischen Begeisterung gegen die strenge Form, dies uralte Thema, das erst mit der Kunst selber aufhören wird, lieferte ihm den Grundinhalt seiner Oper; es ist unnöthig zu sagen, wie er seine eigenen Erlebnisse, äussere und innere, in das Kunstwerk zu verweben gerade hier die reichste Gelegenheit fand; und mit dem innersten Wesen der Kunst selber, mit ihrer Gestaltung und ihrem Werthe konnte kaum ein Stoff enger verknüpft sein, als dieser, der uns in die geheimste Werkstatt des künstlerischen Triebes blicken lässt und der ihn bewog, die beiden Pole der künstlerischen Schöpferkraft, den ungestümen Drang der Leidenschaft in Walther von Stolzing, die Formungslust zartfühlender Beschaulichkeit in Hans Sachs, und als Zerrbild die Beschränktheit pedantischer Verknöcherung in Beckmesser zu verkörpern.

Wenn Wagner alle in das eigentliche Kunstfach einschlagenden Dinge mit der Überlegenheit des begeisterten

und erfahrungsreichen Künstlers behandelte, so bekundete er in dem rein menschlichen Theil des Werks, der namentlich in den wechselweisen Beziehungen zwischen Eva, Walther und Sachs zur Erscheinung kommt, die kräftigste Versenkungsfähigkeit in die Tiefe der deutschen Volksseele, und es bildet nicht den kleinsten Theil seines Verdienstes nach dieser Richtung hin, dass er sich hier, von keiner geschichtlichen Begebenheit angeregt, ganz seiner freien Erfindung überlassen musste.

Wo aber konnte er eine getreuere musikalische Bethätigung der deutschen Volksseele antreffen, als bei Joh. Seb. Bach! Und so hat auch der grösste dramatische Komponist der Neuzeit aus dem Vermächtniss des bescheidenen, bei seinen Lebzeiten ungewürdigt gebliebenen Thomanerkantors den gemüthvollen Ernst und sogar auch einen Theil des alterthümlichen Gewandes entliehen, die sein Werk mit Reiz erfüllen. Ein Wagner konnte Bach so ohne Gefährdung seiner Sondernatur in sich aufnehmen und zu eigen machen; aber selten hat den Vorgänger ein Neuer so erfasst und begriffen, wie Wagner.

Die »Meistersinger« haben, allen Verkleinerungen zum Trotz, längst ihren Platz im Herzen des deutschen Volks erobert. Dennoch sind die deutschen Theater immer noch fern von einer Aufführung, welche in Bezug auf das richtige Stärkeverhältniss zwischen Gesang und Orchester, auf die Verständlichkeit der Worte und der Bühnenvorgänge, auf die genaue Anpassung der letzteren an die Musik die nöthigen Anforderungen einigermaassen erfüllte. Die Hauptschuld an diesem Umstande trägt freilich das von Wagner zu stark instrumentirte Orchester.

Auf die Instrumentirung wird heute namentlich auch seitens der engeren Freunde der Wagner'schen Musik ein Gewicht gelegt, dessen diese so wenig wie jede gediegene Musik bedarf und dem gegenüber doch zu bedenken ist,

dass die Orchestration nur das Kleid, die schmückende Zuthat ist, aber nicht das Wesentliche in der Musik.*) Desswegen sollte ganz unbedenklich eine Einrichtung der Partitur veranlasst werden, welche jede Überladung des Orchesters vermeidet. Das Werk wird, wie das Publikum, dabei nur zu gewinnen haben.

*) Der Verfasser zählt unter seinen musikalischen Freunden nicht wenige, die Wagner's Musik lieber auf dem Klavier, als in einem Durchschnittstheater vorgetragen hören.



ebenso würdig besprochen wie Haydn, Mozart und Beethoven. Das will bei dem heutigen Parteigetriebe immerhin sehr viel sagen.

Neuer musik. Anzeiger: Nicht nur für Dilettanten, sondern auch für Musiker ein sehr angenehmes Nachschlagewerk, in welchem eine grosse Summe Arbeit steckt.

Blätter für lit. Unterhaltung: Es ist vollkommen gleichgültig, ob man allen seinen Ausführungen bis in's kleinste beistimmt; jedenfalls wird er sehr schwer zu widerlegen sein. Es durchdringt sich bei Kr. scharfer Verstand und Phantasie, eindringendste Kenntniss der Musikgeschichte und Musikform, feinsinniges ästhetisches Urtheil, Ruhen auf festen Grundsätzen in hervorragender Weise, dass wir ihn für ganz besonders berufen erklären müssen, derartige Leistungen dem deutschen Publikum zu schenken.

Der Kunstwart: So recht ein Ausdruck unseres modernen Koncertwesens, aber doch nicht zugleich ein Opfer der unaufhörlich hin- und her-, unruhig auf- und abwogenden Musikströmungen unserer Zeit, geschweige denn ein Tendenz-Programm irgend einer der bestehenden Musikparteien, ganz besonders werthvoll durch seine strenge historische Sachlichkeit und die widerspruchslose Klarheit des Vortrages, vereinigt es in sich alle Eigenschaften um zu einem unentbehrlichen »Cicerone« zu werden.

Kölnische Ztg.: Für jeden Koncertbesucher, der sich über Werth-Stellung einer aufzuführenden Komposition unterrichten will, ist dieses mit ausserordentlichem Fleiss zusammengestellte, sehr ausführliche Werk unentbehrlich.

Pädagogischer Jahresber.: Ein recht nützliches Buch für alle die, welche, ohne eigentliche, durchgebildete Musiker zu sein, doch tiefer in Inhalt und Form der grösseren und bedeutenderen Werke unserer alten und neuen Meister eindringen wollen.

Danziger Ztg.: Die Verbreitung von Kr.'s »Führer« dürfte die lebendige Theilnahme an der Aufführung der meist ziemlich schwer verständlichen grossen Chorwerke erfreulich heben, zumal seine Darstellung auch dem Laien durchaus fassbar ist.

Illustr. Monatshefte: Es handelt sich hier um eine ebenso gediegene wie vorurtheilsfreie Interpretation der künstlerisch bedeutendsten Werke, welche im modernen Koncertsaal dem Publikum geboten werden.

Grenzboten: Kr. weist überall kurz und klar die Hauptthemen nach — die in Notendruck in den Text eingeflochten sind, — sodass man beim Lesen den Eindruck hat, als wenn der Verfasser in lebendigem Vortrage die Hauptthemen spielte oder sänge — und diese Themen charakterisirt er dann, wobei ihm Bilder und Gleichnisse in Hülle und Fülle, aber immer glücklich und treffend, in die Feder fliessen, zeigt ihren Wechsel, ihre Verknüpfung und lässt so den ganzen Satz an unserem inneren Auge vorüberziehen. Bei dieser Darstellungsart findet jeder seine Rechnung: der Musiker von Fach ebenso wie der tüchtige Dilettant und der blosse musikliebende Laie.

keines Commentars mehr bedürfen. Man lese einmal in dem Buche nach, was der Verfasser über Figaros Hochzeit oder Don Juan schreibt, man wird erstaunen, wie sich landläufige Missbräuche, sinnentstellende Uebersetzungsfehler, althergebrachter »Schlendrian« wie eine ewige Krankheit bis auf den heutigen Tag forterben konnten. .... Schon dieser erste Band zeigt sich uns als das Resultat gründlicher Studien und langjähriger Erfahrungen, und der Verf. desselben als ein Mann, der mit ganzer Liebe und Begeisterung seine Aufgabe erfasst und das Seinige dazu beigetragen hat, um jene kostbaren Schätze, die uns unsere Opernklassiker hinterlassen, in ungetrübter Reinheit für die Zukunft zu erhalten.

Aachener Anzeiger: Das Buch darf dem musikverständigen Laien zur besseren Orientirung sowie zur grösseren Würdigung manches bekannten Repertoirwerkes dringend empfohlen werden, ebenso mag es dem Fachmann, sei er Kapellmeister, Regisseur oder Sänger, da der Verf. einen streng unparteiischen Standpunkt einnimmt, beachtenswerthe Fingerzeige bieten, die wohl der Beherzigung würdig erscheinen.

Kölnische Zeitung: Der Verf. erweist sich auf jeder Seite nicht nur als ein geistreicher Schriftsteller, sondern auch als ein praktischer Theaterkenner, und so darf der luxuriös ausgestattete »Opernführer« als eine bedeutungsvolle musikliterarische Erscheinung begrüsst werden.

Chorwächter: .... auch giebt blos die wirkliche Lektüre des überaus reichen, interessanten Buches ein vollständiges Bild des Gebotenen, — so viel aber sei doch betont, das kein Gebildeter, der sich für die Meisterwerke unserer musikalisch-dramatischen Kunst interessirt und sich in eingehender Weise Belehrung, Aufklärung, sicheres Urtheil und genussreiche Stunden bereiten will, das Buch ohne Befriedigung und hohen Nutzen aus der Hand legen wird.

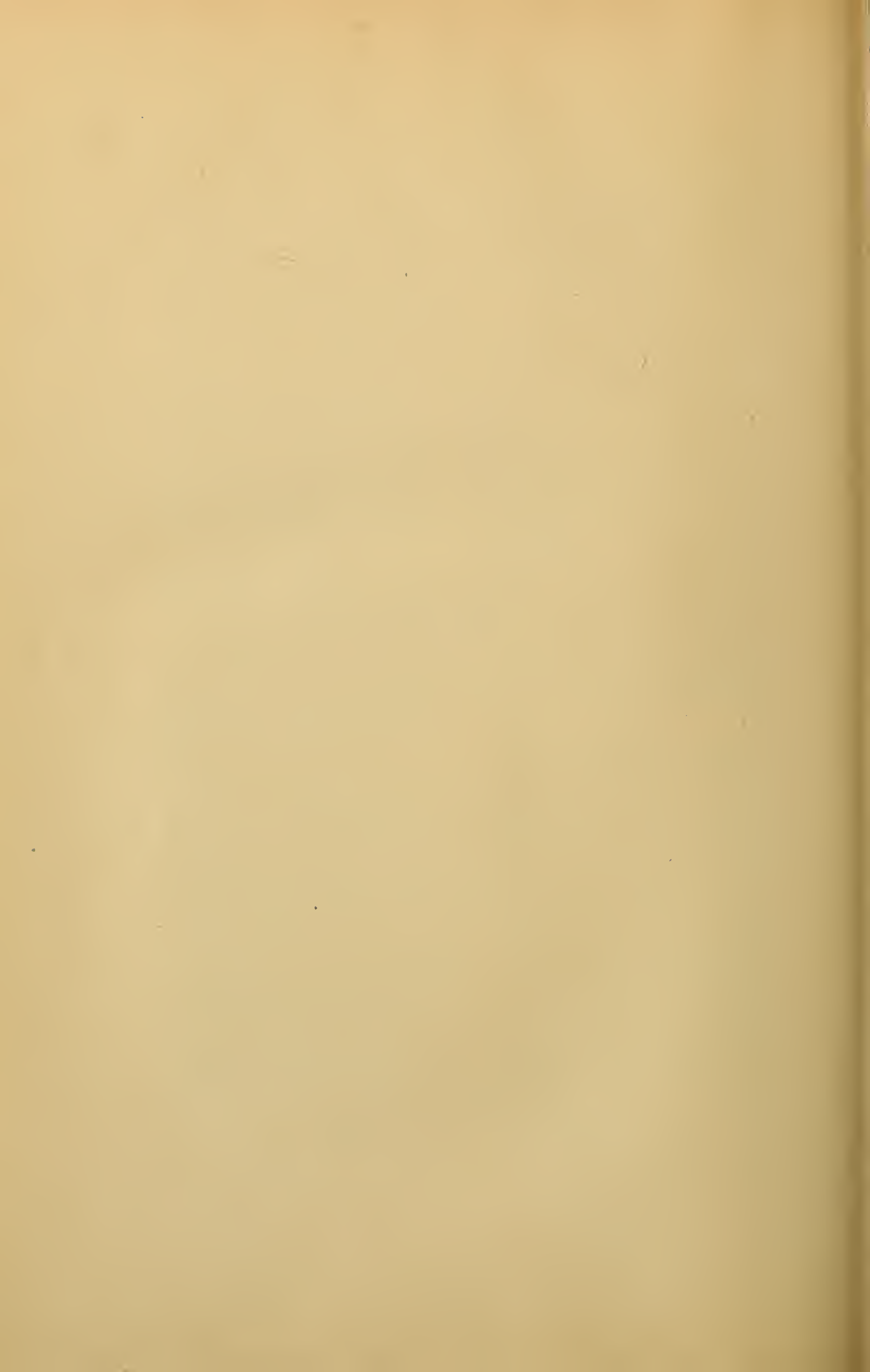
Stehle, Domkapellmeister,
St. Gallen.

Frankfurter Zeitung: ... Im Uebrigen ist die Lektüre dieses Führers nicht nur für den Opernliebhaber interessant, auch Kapellmeister und Regisseure werden ihn mit Nutzen lesen. So werden, um ein Beispiel herauszugreifen, Mozartfreunde, die sich die Mühe nicht verdriessen lassen, ein so allbekanntes, längst liebgewonnenes Meisterwerk wie »Die Hochzeit des Figaro« an der Hand Neitzels durchzugehen, durch die Bekanntschaft mit mancher von ihnen bis dahin unentdeckten, intimen Schönheit der Partitur belohnt werden; Leute von Fach hinwider wird die Lektüre vielleicht zur Beseitigung mannigfacher, tagtäglich, theils wissend, theils unwissend geübter Mängel in dem scenischen, textlichen oder musikalischen Theil Mozart'scher und anderer Opern anregen.

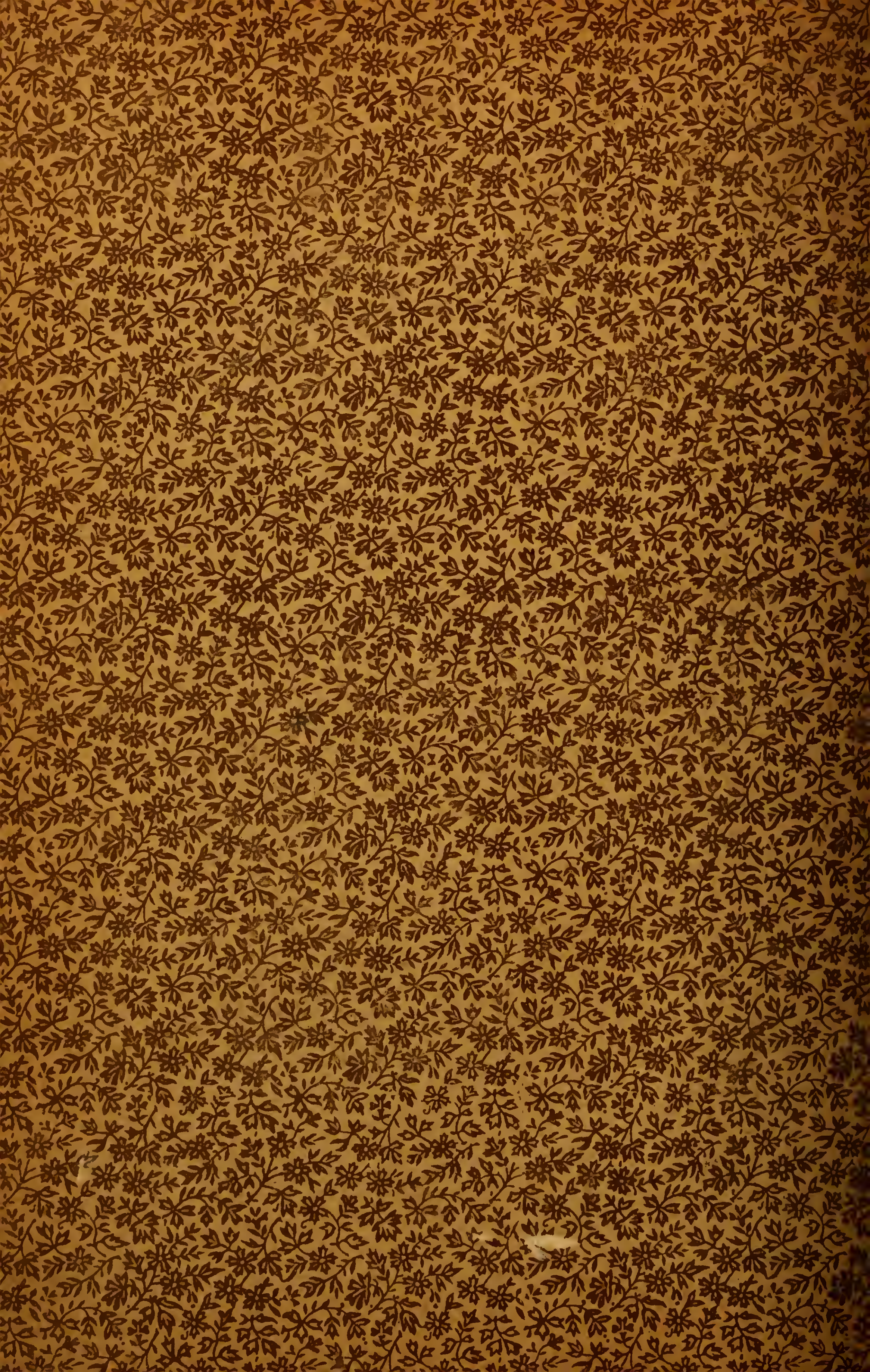
Hamburger Signale: .. Möchte das Buch von Vielen gelesen werden, vor Allem aber möchten Alle, die ein massgebendes Urtheil zu äussern oder sich anzueignen gezwungen sind (Kritiker, Regisseure, Kapellmeister, Sänger) nicht an dieser Darbietung vorüber gehen, die alles andere, was bisher über das gleiche Thema geschrieben wurde, unzweifelhaft in den Schatten stellt. ... dass das Buch an des »Lebens goldenem Baume« wuchs und jeder eitlen theoretischen Phrasendrescherei fern steht. ... Es darf als eine der wichtigsten und werthvollsten Erscheinungen der letzten Jahre und als ein nothwendiges Handbuch in jeder musikalischen Bibliothek betrachtet werden.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.


TORONTO CONSERVATORY OF MUSIC








UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 12 02 09 014 7